AGNALDO FARIAS • ALBERTO TASSINARI • ALINE FIGUEIREDO • ANGÉLICA DE MORAES • ANNA MARIA MAIOLINO • ANTONIO DIAS • ARACY AMARAL • ARLINDO MACHADO • CARLOS VERGARA • CARLOS ZILIO • CHRISTINE MELLO • CILDO MEIRELES • DÉCIO PIGNATARI • DIANA DOMINGUES • EVANDRO SALLES • FERNANDO COCCHIARALE • FERREIRA GULLAR • FRANCISCO BITTENCOURT • FREDERICO GOMES • FREDERICO MORAIS • GLAUCO RODRIGUES • GRACE DE FREITAS • GRUPO NERVO ÓPTICO • GRUPO REX • GUY AMADO • HAROLDO DE CAMPOS • HARRY LAUS • HÉLIO OITICICA • ICLEIA BORSA CATTANI • JAILTON MOREIRA • JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS • JORGE GUINLE • JOSÉ RESENDE • JULIO PLAZA • LIGIA CANONGIA • LYGIA CLARK • LYGIA PAPE • LISETTE LAGNADO • LORENZO MAMMI • LUIZ CAMILLO OSORIO • MARCIO DOCTORS • MARCUS LONTRA • MARILIA ANDRÉS RIBEIRO • MARILIA PANITZ • MÁRIO BARATA • MARIO PEDROSA • MARIO SCHENBERG • MARISA FLÓRIDO CESAR • MAURÍCIO NOGUEIRA DE LIMA • MILTON MACHADO • MOACIR DOS ANJOS • MÔNICA ZIELINSKY • MURILO MENDES • NELSON BRISSAC PEIXOTO • PAULO BRUSCKY • PAULO HERKENHOFF • PAULO SERGIO DUARTE • PAULO VENANCIO FILHO • PEDRO GERALDO ESCOSTEGUY • RAIMUNDO COLARES • RAUL CÓRDULA • RENATO LANDIM • REYNALDO ROELS • RICARDO BASBAUM • ROBERTO PONTUAL • RODRIGO NAVES • RONAL DO BRITO • RUBENS GERCHMAN • SAMI MATTAR • SERGIO MILLIET • SHEILA LEIRNER • SOLANGE ESCOSTEGUY • SÔNIA SALZSTEIN • TADEU CHIARELLI • VIVIANE MATESCO • WALDEMAR CORDEIRO • WALMIR AYALA • WALTER SEBASTIÃO • WALTER ZANINI • WILSON COUTINHO.


ISBN 85-7507-079-7
9 798575 070795

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte
2006 30anos
MINISTÉRIO DA CULTURA

Crítica de Arte no Brasil:
Temáticas Contemporâneas

FUNDAÇÃO N
funarte
MINISTÉRIO

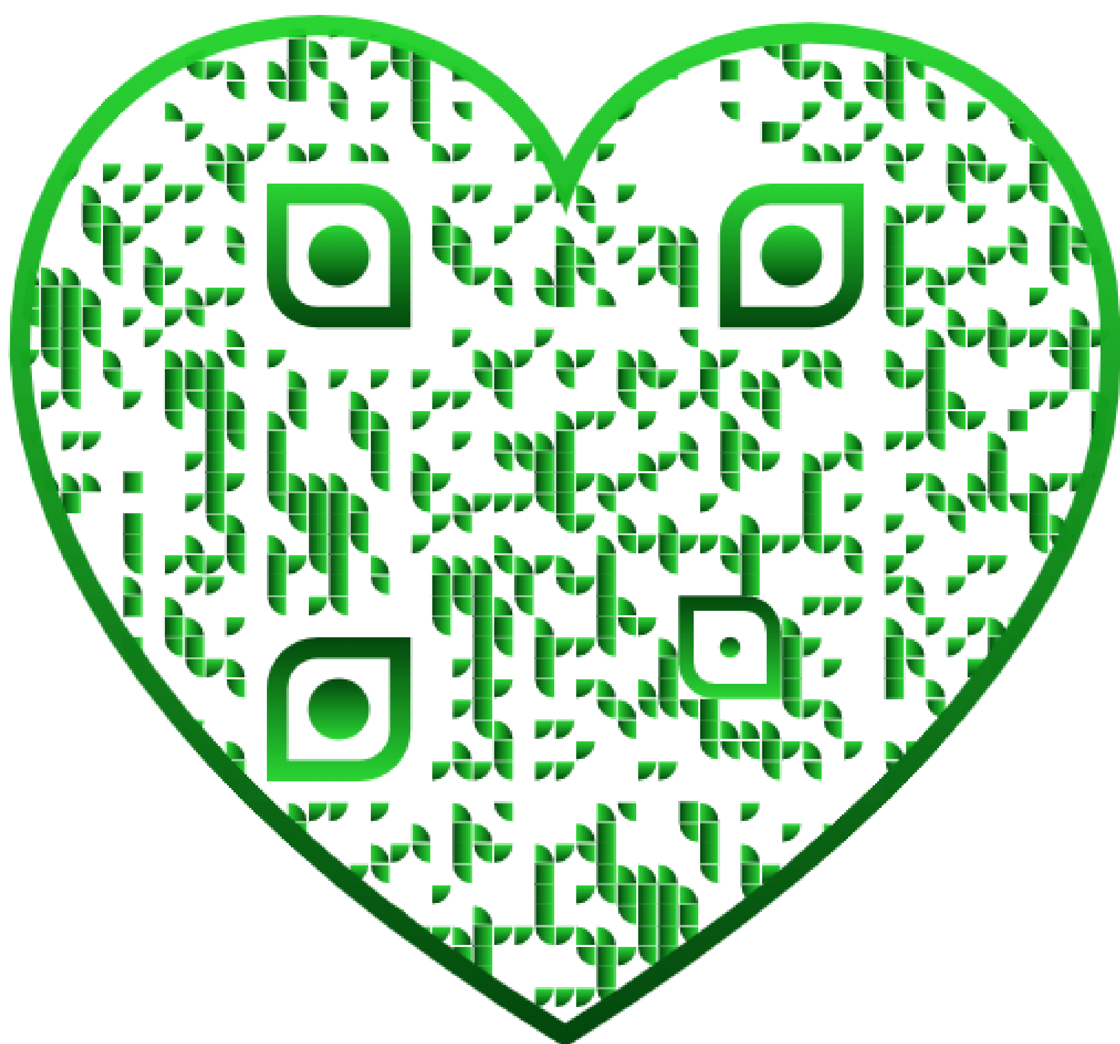
701.18
F383c

coleção pensamento crítico

Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas

Organização: Glória Ferreira

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte



É importante saudar a edição de mais uma coletânea acerca da crítica de arte brasileira contemporânea – somente assim, em sucessivas e regulares republicações de escritos, pode-se apreender em mais detalhes as idas e vindas dos vários debates que permeiam a arte brasileira das últimas décadas.

Nos entremeios do consumo cultural do final do Século XX, as chamadas artes plásticas ou visuais deslizam mais ou menos protegidas da imediata efemeridade e voracidade do espetáculo, o qual agrega a seus fruidores o gosto daquilo que se esgota ao mesmo tempo em que se consome – de um só golpe, impõe-se que prazer, conforto, satisfação ou dúvida sejam imediatamente processados, quase no momento mesmo da produção sensível. Se não foi possível, naquela hora, dia ou evento, estar ali presente, nada resta para apontar de que maneira aquilo se efetivou, quais as frestas indicadoras dos caminhos mais produtivos, as nuances dos confrontos, os fios das discussões. No deslocamento pontual – de evento para evento apenas – o esforço para compreender a continuidade das conversas é condenado ao fracasso e somos sempre empurrados a um recomeço, ao círculo vicioso da retomada de seus principais fios, sempre pouco desenvolvidos.

Logo, a chance de entrar novamente em contato com estes textos é mais do que preciosa, na medida em que os resgata do momento de seu primeiro contato com os leitores – sob o calor do evento, em que as posições são alinhadas para afirmar a importância do instante de sua aparição ou emergência, reunindo forças para produzir a inflexão necessária – potencializando-os em direção à singularidade da releitura: estar atento às conversas daquele e deste momento e ser capaz de estabelecer em que medida cada escrito pontua desvios, diferenças, descontinuidades ou, ao contrário, pretende afirmar uma hegemonia qualquer que se dissolve ou fortifica no aqui e agora.

Sem esta *chance* – marcada mesmo pelo acaso, uma vez que certos textos desaparecem por completo sem deixar registros ou evidências – de pesquisar e reunir em coletânea, não há como tornar denso e complexo o jogo da trama da cultura e seus confrontos: seria mesmo impossível considerar a presença de um único e simples debate; o que dizer então das múltiplas camadas do contemporâneo?

Em *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, é oferecida ao leitor a possibilidade de reencontrar um grande conjunto de 91 textos e 80 autores, disponibilizados aqui após

Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Gil

Presidente da Funarte
Antonio Grassi

Diretora Executiva
Myriam Lewin

Diretor do Centro de Artes Visuais
Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves)

Diretor do Centro de Programas Integrados
Vitor Ortiz

Gerente de Edições
Maristela Rangel

Coordenador de Artes Visuais
Ivan Pascarelli

Produtora Executiva
Eliane Longo

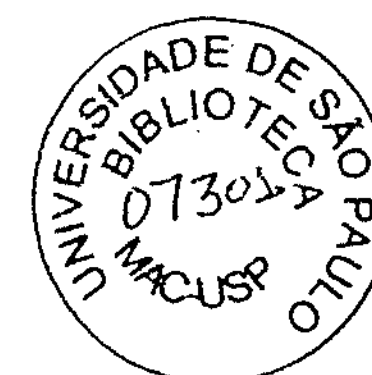
Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas

Organização: Glória Ferreira

DEDALUS - Acervo - MAC



21500007128



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte
Rio de Janeiro, 2006

Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas
Copyrigth © 2006, by Fundação Nacional de Artes – Funarte
Glória Ferreira (Organização)
Fernanda Lopes e Izabela Pucú (Pesquisadoras colaboradoras)

Todos os direitos reservados à Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 2279-8053 / (21) 2262-8070
numep@funarte.gov.br

Proibida a reprodução no todo ou em parte, através de quaisquer meios.

Produção Editorial
José Carlos Martins

Produção Gráfica
João Carlos Guimarães

Assistentes Editoriais
Naduska Mário Palmeira e Sônia Oliveira Lima

Índice Onomástico e Bibliografia
Josiane Ferreira dos Santos e Marisa Colnago Coelho (colaboradora)

Projeto Gráfico e Capa
Carlos Alberto Rios e Robson Lima

Gerência Operacional/Centro de Programas Integrados
Anagilsa Franco, Adriana Machado e Roberta Castro

Coordenador da Rede Nacional de Artes Visuais
Nelson Ricardo Martins

Setor Administrativo/Centro de Artes Visuais
Lisiane Brito, Oswaldo Alves Silva Jr., Valéria Soares, Álvaro Maciel, Reginaldo Santos e Carlos Reis

A reprodução dos textos manteve-se fiel aos originais, salvo correções de erros tipográficos.

Catalogação na fonte
Funarte / Coordenação de Documentação e Informação

Crítica de arte no Brasil : temáticas contemporâneas / organizadora: Glória Ferreira – Rio de Janeiro : Funarte, 2006.

580 p.; 18 x 25 cm.

Inclui índice.
ISBN 85-7507-079-7

1. Crítica de arte – Brasil. 2. Arte – Apreciação – Brasil. I. Ferreira, Glória.

CDD 701.18

Sumário

Apresentação
13 | ANTONIO GRASSI
Presidente da Funarte
Prefácio
15 | XICO CHAVES
Diretor do Centro de Artes Visuais/Funarte
17 | **Introdução**
GLÓRIA FERREIRA

A tradição construtiva

41 | **O destino funcional da pintura, 1946**
MÁRIO PEDROSA
43 | **Ainda o Abstracionismo, 1949**
WALDEMAR CORDEIRO
45 | **Entre o Abstrato e o Figurativo, 1955**
SÉRGIO MILLIET
47 | **Arte concreta: objeto e objetivo, 1957**
DÉCIO PIGNATARI
49 | **Ciência e Arte, vasos comunicantes, 1960**
MÁRIO PEDROSA
55 | **Arte neoconcreta uma contribuição brasileira, 1962**
FERREIRA GULLAR
73 | **As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro, 1975**
RONALDO BRITO
83 | **Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/neoconcretos no Rio, 1977**
ARACY AMARAL
89 | **A vingança de Aracy Pape, 1977**
DÉCIO PIGNATARI
93 | **A razão de uma zanga, 1977**
FERREIRA GULLAR
97 | **Na hora de se fazer a avaliação, 1977**
MÁRIO SCHENBERG

101 | **A vocação construtiva da arte latino-americana, 1978**
FREDERICO MORAIS
111 | **O que engendra Athos Bulcão, 1986**
EVANDRO SALLES
115 | **Construtivismo no Brasil, Concretismo e Neoconcretismo, 1992**
HAROLDO DE CAMPOS
127 | **Modernos fora dos eixos, 1998**
PAULO SERGIO DUARTE

Vanguarda/experimentalismo

137 | **No limiar de uma nova estética, 1965**
PEDRO GERALDO ESCOSTEGUY
139 | **Liberdade de opinião, 1965**
HARRY LAUS
141 | **Realismo ao nível da cultura de massa, 1965**
WALDEMAR CORDEIRO
143 | **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, 1966**
MÁRIO PEDROSA
147 | **Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66), 1966**
HÉLIO OITICICA
149 | **Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda, 1967**
ANTONIO DIAS E OUTROS
151 | **Aviso: Rex Kaput, 1967**
GRUPO REX
157 | **Teoria da guerrilha artística, 1967**
DÉCIO PIGNATARI
163 | **Arte Correio, 1976**
PAULO BRUSCKY
167 | **Manifesto, 1976**
GRUPO N.O.
169 | **A genealogia do (não) artista, 1983**
FREDERICO GOMES
173 | **Dez anos de experimentação, 1980**
FRANCISCO BITTENCOURT
181 | **Manifesto da precariedade do NAC, 1986**
RAUL CÓRDULA
183 | **A arte do AI-5 hoje, 1986**
REYNALDO ROELS JR. E JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS
191 | **Morte e transfiguração da arte nos programas das vanguardas artísticas, 1993**
MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
195 | **Do Corpo à Terra, 2001**
FREDERICO MORAIS

Crítica da crítica de arte

203 | **Saudação a Manuel Bandeira, 1952**
MURILO MENDES
207 | **Do porco empalhado ou os critérios da crítica, 1968**
MÁRIO PEDROSA
211 | **Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina, 1980**
ARACY AMARAL
217 | **Crítica: a palavra em crise, 1997**
FERNANDO COCCHIARALE
221 | **A arte e sua mediação na cultura contemporânea, 1999**
MÔNICA ZIELINSKY
227 | **Transformações na esfera da crítica, 1999**
SÔNIA SALZSTEIN
235 | **O artista como curador, 2001**
RICARDO BASBAUM
241 | ***Chat* Mostra Rio Arte Contemporânea Glória Ferreira para Jailton Moreira, 2002**
JAILTON MOREIRA
243 | **Notas sobre a jovem crítica de arte, 2005**
GUY AMADO

Circuito

249 | **A Primeira Bienal, 1951**
MÁRIO PEDROSA

253 | **Cruzeiro do Sul, 1970**
CILDO MEIRELES

255 | **Salão de Verão: dois depoimentos, 1970**
WALMIR AYALA

261 | **Análise do Circuito, 1975**
RONALDO BRITO

269 | **Mamãe Belas-Artes, 1977**
JOSÉ RESENDE E RONALDO BRITO

275 | **Do ouro ao poder, 1978**
GRACE DE FREITAS

277 | **Brasil Diarréia, 1981**
HÉLIO OITICICA

281 | **Arte "brasileira" não existe, 1981**
ANTONIO DIAS

285 | **No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar, 1982**
CARLOS ZILIO

289 | **A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural, 1985**
ALINE FIGUEIREDO

295 | **Os salões de arte são espaços contraditórios, 1986**
ICLEIA BORSA CATTANI

299 | **Situações-Limite, 1989**
PAULO VENANCIO FILHO

303 | **Arte em trânsito, 1999**
MOACIR DOS ANJOS

309 | ***Chat* Mostra Rio Arte Contemporânea Luiz Camillo Osorio para Lisette Lagnado, 2002**
LISETTE LAGNADO

311 | **Bolsa Pampulha: o meio e a formação do artista hoje, 2004**
LISETTE LAGNADO

Retorno/permanência da pintura

321 | **Panorama confirma novas tendências da pintura, 1979**
FREDERICO MORAIS

325 | **O choque inevitável entre duas tendências, 1982**
MILTON MACHADO

327 | **Expressionismo *vs.* Neo-Expressionismo, 1983**
JORGE GUINLE

333 | **Entre o passado e o futuro, 1985**
ALBERTO TASSINARI

337 | **18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985**
SHEILA LEIRNER

345 | **Possibilidades de pintura: dois exemplos, 1985**
RONALDO BRITO

351 | **A festa acabou? A festa continua?, 1988**
MARCUS DE LONTRA COSTA

359 | **Barnett Newman: o que é pintar?, 1994**
CARLOS ZILIO

365 | **Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro, 2000**
PAULO HERKENHOFF

373 | **Pintura reencarnada, 2005**
ANGÉLICA DE MORAES

Imagem e mídias

383 | **110001 101001 100110 110101 (significa arte, em linguagem binária), 1970**
WALDEMAR CORDEIRO

385 | **Algumas idéias em torno à Expo-Projeção 73, 1973**
ARACY AMARAL

391 | **Audiovisuais, 1973 (2006)**
FREDERICO MORAIS

395 | **Poéticas visuais, 1977**
JÚLIO PLAZA

397 | **Videoarte: Uma poética aberta, 1978 (2003)**
WALTER ZANINI

407 | **Corpo & Alma. Uma fração da fotografia contemporânea no Brasil, 1984**
ROBERTO PONTUAL

413 | **O novo livro do mundo. A imagem pós-moderna e a arte, 1989**
RODRIGO NAVES

425 | **A fotografia contaminada, 1994**
TADEU CHIARELLI

429 | **História, cultura periférica e a nova civilização da imagem, 1998**
PAULO VENANCIO FILHO

435 | **A fotografia sob o impacto da eletrônica, 1998**
ARLINDO MACHADO

443 | **O deserto das paixões e a alma tecnológica, 1998**
DIANA DOMINGUES

449 | **Artefoto, 2002**
LIGIA CANONGIA

457 | **Corpo e vídeo em tempo real, 2003 (2006)**
CHRISTINE MELLO

Situações transitivas

467 | **Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975**
MÁRIO PEDROSA

473 | **O destino nas ruas: intervenções no espaço urbano, 1984**
WILSON COUTINHO

477 | **Regressão e tradição na arte contemporânea, 1987**
PAULO SERGIO DUARTE

481 | **Evento acha cidade morta dentro da cidade atual, 1997**
LORENZO MAMMI

485 | **Arte & Cidade, 1998**
NELSON BRISSAC PEIXOTO

493 | **A arte da presença, 1999**
MÁRCIO DOCTORS

499 | **Da adversidade vivemos, 2000**
FERNANDO COCCHIARALE

509 | **Um panorama e algumas estratégias, 2001**
LUIZ CAMILLO OSORIO

513 | **As políticas do gesto, 2001**
WALTER SEBASTIÃO

517 | **Colecionadores em movimento livros, olhos, exercícios de leitura, 2001**
MARÍLIA PANITZ

525 | **Faxinal das Artes no Faxinal do Céu, 2002**
AGNALDO FARIAS

531 | **O corpo na arte contemporânea brasileira, 2003**
VIVIANE MATESCO

541 | **Fronteiras Móveis, 2005**
MARISA FLÓRIDO CESAR

549 | **Referências bibliográficas**

553 | **Sobre os autores**

567 | **Índice onomástico**

Apresentação

ANTONIO GRASSI
PRESIDENTE DA FUNARTE

A *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, organizado por Glória Ferreira, representa para a Funarte a retomada de publicações de conteúdo reflexivo sobre nossa história recente. A publicação nos revela significativos momentos e passagens do embate estético e ideológico vivenciado pelas artes visuais a partir da década de 1950. Estão, ainda, reunidas nesta obra, opiniões de críticos e artistas sobre a arte contemporânea brasileira, desde as primeiras polêmicas e rupturas até a multiplicidade de linguagens compreendidas na expressão artística do século 21.

Ao pesquisar textos críticos e manifestações diversas e disponibilizá-los ao leitor, a organizadora nos conscientiza do significativo papel desempenhado pelas artes visuais na construção de uma sociedade diversificada, em um país multicultural, sensível a influências e em busca de sua autonomia.

Prefácio

XICO CHAVES
DIRETOR DO CENTRO DE ARTES VISUAIS DA FUNARTE

Em 2003, no início desta gestão, o Centro de Artes Visuais procurou uma diretriz para reiniciar um projeto editorial capaz de situar e debater as principais questões da arte contemporânea. O tempo havia passado, levando com ele as publicações da Funarte dos anos 70 e 80, já esgotadas. A partir daí, a produção artística havia se desdobrado e expandido, incorporando linguagens e procedimentos estéticos mais complexos. Seria necessário um ponto de partida, uma publicação referencial que nos desse uma leitura histórica desta diversificada produção. Solicitamos à professora e pesquisadora Glória Ferreira uma pesquisa sobre crítica de arte no Brasil que nos servisse de orientação e nos apontasse as passagens mais significativas, com vistas a uma publicação. Esta sugestão deu origem ao atual projeto editorial da Funarte, no campo das artes visuais, também elaborado por ela, resultando nas coleções *Pensamento Crítico* e *Fala do Artista*, apontando ainda para a reedição, ou reimpressão, de outras publicações pontuais realizadas anteriormente. Estaríamos, assim, reestabelecendo o diálogo necessário entre duas visões e abordagens complementares que constituem a base da nossa arte contemporânea – o artista e o crítico.

Somente agora, após o lançamento das coleções, foi finalizada a pesquisa solicitada, sob o título *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, resultando em uma contribuição fundamental para o pensamento plástico e visual brasileiro. A autora reúne, nesta edição, textos de críticos, artistas e poetas-críticos, a partir dos anos 50, divididos em 7 grandes grupos temáticos, em um percurso que compreende os principais debates, desde a *tradição construtiva* até os dias de hoje.

Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas e as coleções que deram origem a sua concepção representarão, certamente, um marco na produção crítica brasileira, ao mapear e apresentar o universo de opiniões e idéias que dão suporte às artes visuais produzidas no Brasil. A publicação traz à tona as diversas polêmicas ocorridas neste campo, que a cada dia incorpora mais tendências e conceitos ao transitar em múltiplas margens interterritoriais.

Introdução

GLÓRIA FERREIRA

Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas apresenta um amplo conjunto da crítica de poetas-críticos, críticos e artistas, estruturado em sete grandes núcleos temáticos, como um debate em processo sobre questões que se revelaram recorrentes e constitutivas da cena artística brasileira desde os anos 50: tradição construtiva; vanguarda e experimentalismo; crítica da crítica de arte; circuito de arte; retorno e permanência da pintura; imagens e mídias e, finalmente, questões da arte atual, aqui referidas como situações transitivas. Certas problemáticas, como a tradição construtiva, a questão do circuito e o questionamento crítico da própria crítica, perpassam os diferentes momentos; o intenso debate sobre a vanguarda e o experimentalismo tem seu momento exponencial nas década de 1960 e 1970; outras surgem em contextos particulares de transformações de linguagens, como as interrogações sobre a imagem e as novas mídias, com forte presença a partir dos anos 70, ou ainda o retorno/permanência da pintura e as situações transitivas da arte atual, que constituem questões mais recentes. Sem dúvida, cada temática representa, em si, um universo de pesquisa e coloca como exigência horizontes de tratamentos particulares, do mesmo modo que indica a necessidade de publicações por autores. Agrupá-los, em ordem cronológica, como indicadores de reflexões teórico-críticas, permite, espero, que se desvelem diálogos e interrogações presentes ao longo do desenvolvimento histórico da arte brasileira contemporânea.

Apesar de alguns textos já terem sido reproduzidos em livros de autores aqui representados ou em outras antologias, revelaram-se indispensáveis em sua articulação com possíveis diálogos nesta coletânea. Comportando vários ensaios, de artistas e críticos, como prospecção de momentos históricos ou de questões estéticas, a maioria compõe-se de documentação factual da produção artística brasileira, encontros críticos com obras de artistas, em geral dispersa e de difícil acesso. Em sua multiplicidade de abordagens, com inflexões de várias ordens, de dobra em dobra, manifesta o tecido de idéias sobre a arte contemporânea.

Sem pretensão de ser um panorama exaustivo da crítica no Brasil, *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* abrange produções críticas de diversos contextos brasileiros.

A presença de um expressivo conjunto de textos de artistas indica a sua crescente participação no debate crítico, quer seja como mecanismo operatório interno à gênese da obra quer seja como reflexão concernente à crítica, à teoria e à história da arte. São, sem dúvida, variadas as modalidades históricas dessa escrita, como os manifestos e textos marcadamente teóricos dos artistas modernos que, paralelamente à formulação dos destinos da arte visava, igualmente, a um contato sem intermediação com o público em geral. Em particular a partir dos anos 60, esses textos evidenciam uma nova articulação entre os campos verbal e visual, tornando-se inseparáveis do ato de avaliação e interpretação do próprio trabalho - os de Hélio Oiticica ou de Waldemar Cordeiro, por exemplo, ou, mais recentemente, os textos que revelam o "trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte", como assinala Ricardo Basbaum em, "O artista como curador", aqui reproduzido[1].

Embora ainda rarefeito, o campo editorial brasileiro encontra-se em expansão, com traduções de obras significativas da literatura clássica e atual sobre arte e, especialmente, com edições de monografias sobre artistas refletindo a ampliação da pesquisa e o debate a respeito das artes visuais em nosso meio. No que diz respeito à crítica de arte, publicações de várias ordens começam a constituir um *corpus* importante. Em breve levantamento, ressaltam-se o livro de Luiz Camillo Osorio, *Razões da crítica* (Jorge Zahar Editor, 2005), as coletâneas sobre a crítica como *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*, esta organizada por Mônica Zielinsky (UFRGS, 2003), e *Os lugares da Crítica de Arte*, com organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris (ABCA, 2005); quanto às antologias de críticos, destacam-se o excelente trabalho de edição da obra de Mário Pedrosa, desenvolvido por Otilia Arantes, e o seu livro *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. (Cosac&Naify, 2004); a reedição dos livros de Gonzaga Duque, pela Fundação Casa Rui Barbosa, com pesquisas de Vera Lins e Francisco Hardman, e também pela editora Mercado de Letras, com organização de Tadeu Chiarelli; a antologia *Arte Contemporânea Brasileira. Texturas-Dicções-Ficções-Estratégias*, organizada por Ricardo Basbaum (Contra Capa, 2001); os recentes lançamentos, pela Funarte, dos livros de Paulo Sergio Duarte, Frederico Morais e Icleia Cattani, no âmbito da coleção Pensamento Crítico e a antologia de textos, *Experiência crítica*, de Ronaldo Brito (Cosac&Naify, 2005)[2]. Infelizmente, o projeto anunciado em 1981 pela Associação Brasileira de Críticos de Arte de edição de uma *Antologia da crítica de arte no Brasil*, em três volumes, abrangendo de modo exaustivo o mais extenso período cronológico (desde o século 16 até a década de 1970), ainda não se realizou. A "Amostragem resumida" publicada como número especial da *Revista Crítica de Arte*, no mesmo ano, é uma referência com textos importantes, entre eles, de Angelo Agostini, Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque, Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Joaquim Cardozo e "A década da experimentação", de Francisco Bittencourt, aqui reproduzido.

Diante das transformações em suas ambições estéticas, suas modalidades de atuação, de inscrição social e sua reconhecida situação de crise, o "vasto e terrível ponto-de-interrogação" lançado por Baudelaire, na abertura do seu *Salon de 1946*, continua atual: "*à quoi bon la critique?*" Interrogação sem fim, que se revela no procedimento crítico permanente da própria crítica e que não é dissociável dos contextos históricos, das relações que essa esfera de atividade entretém com a história da arte e as transformações de linguagens artísticas que, por sua vez, exigem novas relações com os enunciados críticos.

No Brasil, particularmente com a entrada em cena de Mário Pedrosa, a crítica terá um papel decisivo no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico - no qual se conjugam a atualização artística e a exigência de fazer aflorar uma identidade própria - para o estético-formal, em prol de uma linguagem universal da arte, não regionalista ou subordinada às tradições nacionais, comprometida, contudo, com a construção do país.[3] O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos, no final dos anos 40, e a estruturação de um sistema de arte em consonância com o projeto de modernização do país têm como contraponto a defesa da emancipação do pensamento estético e, com ele, o da crítica, de toda forma de domínio que não a da própria arte em suas intenções mais profundas.

Esse deslocamento, no sentido de operar uma leitura crítica da história da arte moderna, não como modelo para uma atualização ou tentativa de encontrar os traços nacionais das obras do passado, mas como compreensão de sua dinâmica, caracteriza a crítica e os movimentos dos anos 50. São exemplares nesse sentido as análises de Ferreira Gullar e as releituras de Hélio Oiticica da tradição construtiva, indicando, em particular, uma singular apreensão da poética de Mondrian, por exemplo, (não comum na crítica formalista americana ou mesmo em artistas como Barnett Newman, Frank Stella e Donald Judd). Mário Pedrosa, em seu pequeno *Panorama da Pintura Moderna*, de 1952, não se atém a uma declinação de *ismos*, mas à apresentação de questões centrais da arte moderna, considerada, por ele, uma "revolução espiritual de maior profundidade". Pedrosa trata, entre outras problemáticas, da dissolução do naturalismo, das exigências da nova ordem cromática e do novo espaço, anunciando, em forma de epílogo, como possível saída do impasse em que a arte moderna se encontrava, "uma nova espécie de arte cujos meios técnicos serão sobretudo de ordem

mecânica e instrumental". Ainda no "Epílogo", o crítico anuncia, em uma pequena nota, que "na Bienal de São Paulo um jovem artista brasileiro, Abraham Palatnik, apresentou uma versão sua do novo gênero da pintura da luz".[4]

Essa acuidade em desenvolver uma crítica da história e, assim, uma história crítica do movimento moderno se fará presente, por exemplo, no livro *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*,[5] de Ronaldo Brito, e se torna, de certa maneira, um horizonte estético-teórico do pensamento sobre arte no Brasil. Movimento que se conjuga à postulação de uma história crítica da arte brasileira, de que, entre outros estudos, o referido livro de Ronaldo Brito e *A Querela do Brasil*,[6] de Carlos Zilio, são exemplares.

Espelhando os movimentos simultâneos e contraditórios de cada momento histórico, a evolução temporal das reflexões críticas sobre cada problemática aqui proposta, tece relações sincrônicas com as outras questões, seja em abordagens dos mesmos autores ou com a entrada em cena de outros interlocutores e novos temas. A presença de diversos textos de Mário Pedrosa indica sua influência intelectual e ética no cenário da arte brasileira. Cruzam-se textos diretamente relacionados com certos contextos e outros de caráter mais analítico, por vezes abordando um período histórico do qual o crítico também foi atuante, por exemplo, o referido "Dez anos de experimentação" de Francisco Bittencourt, sobre os anos 1970, ou "Videoarte: uma poética aberta", de Walter Zanini. Alguns, sobretudo em críticas publicadas em jornais, como textos dentro de textos, transcrevem entrevistas e depoimentos, como "A arte do AI-5", de Reynaldo Roels e Joaquim Ferreira dos Santos.

Núcleos temáticos

"O destino funcional da pintura", de Mário Pedrosa, abre a coletânea e o núcleo "a tradição construtiva". Nesse texto, de caráter mais programático, escrito pouco depois de seu retorno ao Brasil e do início de sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, Pedrosa afirma que a funcionalidade da arte é "uma exigência da necessidade formal e criadora". Contrapõe-se, assim, mesmo sem mencionar, ao atrelamento da arte aos conteúdos sociais então em voga, defendendo, em termos universais, a possibilidade da arte e de suas transformações - mesmo que ela se torne "individualista", diz ele, "exprimirá a mais sólida das virtudes sociais, isto é, a solidariedade humana na sua essência". No texto "Em ciência e arte, vasos comunicantes", de 1960, também de teor analítico, o crítico, para o qual a arte concreta dera "disciplina no nível da forma",[7] remete a um novo momento do debate crítico, que opõe concretistas paulistas e neoconcretos cariocas, afirmando a relação indissociável entre "o elemento consciente, o elemento intelectual e o elemento impulsivo no processo criador".

Diante da relativa disponibilidade dos manifestos e outros textos clássicos do construtivismo brasileiro em diversas publicações, foram privilegiadas críticas de época de menor acesso e que explicitam as questões em pauta, como o debate sobre a abstração em textos de Waldemar Cordeiro e Sergio Milliet, e os de Ferreira Gullar e Décio Pignatari sobre o concretismo e o neoconcretismo.

Uma característica do percurso da presença das idéias construtivas no Brasil é o amplo processo de reavaliação dessa experiência no meio dos anos 70, refletindo a necessidade de se repensar criticamente o solo a partir do qual a arte contemporânea se constituíra. Ou, como diz Mário Schemberg, é "hora de se fazer a avaliação" sobre "um acontecimento de extraordinária importância na vida cultural brasileira". São, assim, praticamente concomitantes a incontornável análise de Ronaldo Brito sobre o Neoconcretismo e a mostra Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), realizada no Rio e em São Paulo, em 1977, e organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape. Segundo Ronaldo Brito, resultando da crise do projeto construtivo, o Neoconcretismo, em sua condição de ponto de ruptura da arte moderna no Brasil, abre um novo ciclo, com uma ação residual decisiva para a produção contemproânea. Por sua vez, o catálogo/antologia que acompanhava a exposição Projeto construtivo brasileiro, com traduções de textos históricos e reflexões sobre o surgimento dessas tendências no meio de arte latino-americano, embora esgotado há décadas, é ainda uma referência decisiva sobre o assunto (sendo aqui reproduzidos os de Aracy Amaral e Ronaldo Brito). Data desse período o retorno das polêmicas entre concretos e neoconcretos, como expressa o enfático texto "A vingança de Aracy Pape", de Décio Pignatari, e, também, a análise de Haroldo de Campos, "Construtivismo no Brasil, Concretismo e Neoconcretismo", de 1992.[8]

Cabe ressaltar, ainda, a exposição Geometria sensível, com curadoria de Roberto Pontual, cuja ambição, utilizando palavras de Frederico Morais, era apresentar "a vocação construtiva da arte latino-americana". O catálogo, com colaboração de críticos de vários países, representa uma real contribuição para um diálogo que quase sempre passara pela Europa. Seu desfecho, no entanto, com o incêndio do MAM-RJ, não só destruiu as quase 200 obras que a compunham, entre elas a restrospectiva de Torres García, como desorganizou o centro de aglutinação das manifestaçoes artísticas contemporâneas no Rio de Janeiro, representado pelo museu e sua Área Experimental, depois transformada em Sala Experimental.

De outro teor é a análise da obra de Athos Bulcão, que, segundo Evandro Salles, atravessa "em sua trajetória a experiência, rara para os artistas desse século, de ver sua obra envolvendo todo o corpo de uma cidade, Brasília" – cuja construção, como é notório, guarda inúmeros pontos de contato com as ideologias construtivas. No conhecido e excelente texto, "Modernos fora dos eixos", sobre artistas como Sergio Camargo, Mira Schendel, Volpi, entre outros, que

compõem a coleção de Adolfo Leirner, Paulo Sergio Duarte analisa "obras que não se enquadram nos capítulos que ajudam a ordenar a história", mas participam de um solo comum, de um "tempo em que se acreditava na inserção da cultura local no sistema do mundo através da busca de valores universais, de idiomas artísticos que, sem escapar das idiossincrasias de autor e de sua origem, fossem capazes de transcender o chão particular e se elevar a um ideal de comunicação".

Embora o legado construtivo se mantivesse em um horizonte fértil - não só pela continuidade e novos desdobramentos da produção de artistas como, por exemplo, Oiticica, Cordeiro, Willys de Castro, Lygia Clark, Amílcar, Lygia Pape, como também por ser repotencializado por artistas mais jovens –, dissipou-se o chamado projeto construtivo brasileiro na arte. Aliados às questões estéticas introduzidas pela pop e pelas novas figurações, pelas novas mídias e pelo esgarçamento das fronteiras entre os gêneros, o impacto e a violência trazidos pelo golpe militar de 1964 transformaram o panorama político-cultural. Guerrilha artística, como teoria da "vanguarda consciente de si mesma", nas palavras de Décio Pignatari, ou na exigência de uma nova estética "positiva de protesto e denúncia", segundo Escoteguy, dá o tom dos debates e formulações estéticas sobre o programa de vanguarda que alia experimentalismo e embate político em uma situação de perseguições, censura, tortura e exílio.[9] Essas questões foram expressas, também, na "Declaração de princípios básicos da vanguarda", assinada por Antonio Dias, Vergara, Gerchman, Lygia Clark, Carlos Zilio, Escoteguy, Lygia Pape e outros artistas. Mas também, cabe assinalar, pelos críticos Frederico Morais e Mário Barata.

As experiências das novas relações entre críticos e artistas dão origem à *Nova crítica*, trabalho de Frederico Morais, apresentado na Galeria Agnus Dei, em 1970, como "exposição-comentário" adotando as mesmas estratégias de Cildo Meireles, Theresa Simões e Guilherme Vaz em exposição anterior, na mesma galeria. Segundo Francisco Bittencourt, mais do que inaugurar uma nova crítica, não opressora, ou do que diluir as barreiras entre "as duas classes", "estava ali o colega de luta, atuante e irreverente para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico".

Às novas relações com a crítica, à presença do artista nessa esfera em confronto com "a maioria das nossas ilustres vacas de presépios da crítica podre e fedorenta", como diz Hélio Oiticica em "Situação da Vanguarda no Brasil", soma-se a decisiva análise de Mário Pedrosa em "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". Pedrosa enfatiza a premência de novos critérios críticos diante do novo ciclo, em cuja vocação antiarte - "arte pós-moderna" - "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situações".[10] No conhecido ensaio "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da 'obra'", de 1970,[11] Frederico Morais afirma: "*Obra* é hoje um conceito estourado em arte". Questões retomadas pelo crítico, como análise histórica, em "Do Corpo à Terra", para o catálogo da exposição Do Corpo à Terra – Marco Radical na Arte Brasileira, de 2001, realizada no Itaú Cultural, em Belo Horizonte.

Marcado por uma leitura singular da arte conceitual, o amplo campo de atuação de cunho transgressivo e experimental expressa-se em manifestações de várias ordens, como as exposições Opinião 1965 (comentada em roteiro de Harry Laus), Propostas (acontecidas em 1965 e 1966), atuações/happenings do grupo Rex, nos salões – da Bússula, de Verão, entre outros –, na Bienal da Bahia, no Corpo à Terra, em Belo Horizonte, e, no final da década de 70, com formação do Nervo Ótico, em Porto Alegre, e Núcleo de Arte Contemporânea, na Paraíba.[12] Nesse contexto, volta à tona a especificidade da produção nacional, mas que, segundo Waldemar Cordeiro em "Realismo ao nível da cultura de massa", não pode ser precisada em função de "regionalismos misoneísticos". Não se quer, tampouco, epígono das tendências internacionais, diz Oiticica, no texto acima referido, mas fenômeno típico brasileiro de construção de novos objetos perceptivos "onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limites". O Grupo Rex (atuante de junho de 1966 a maio de 1967), de acordo com Fernanda Lopes, "se apropria de referências externas, mas a partir de uma postura antropofágica" e "propõe uma revisão de valores oficiais ao recuperar movimentos e artistas brasileiros até então deixados de lado pela leitura oficial da arte brasileira".[13]

Em outro âmbito, mas igualmente experimental, Paulo Bruscky – que desenvolve então uma intensa troca com artistas internacionais, em particular com o grupo Fluxus – enfatiza o caráter "anti-burguês, anticomercial, anti-sistema, etc." da Arte Correio. Em "A genealogia do (não) artista" e em "Morte e transfiguração da arte nos programas das vanguardas artísticas", textos abrangendo um universo histórico mais amplo, Frederico Gomes e Maria Andrés Ribeiro, respectivamente, localizam o refluxo das vanguardas, mas também seu legado, que pode ser resumido na célebre afirmação de Mário Pedrosa do "exercício experimental da liberdade".

No núcleo temático "crítica da crítica de arte", reflexões de diversas ordens e contextos históricos sobre a crítica de arte e seu exercício evidenciam a permanente interrogação sobre seus critérios e funções que pautam a atividade crítica. Reflexões que, no âmbito desta coletânea, representam, de certo modo, um instrumento de avaliação para o leitor deste próprio *corpus* de textos críticos e das transformações do estatuto da crítica de arte.

"Saudações a Manuel Bandeira", de Murilo Mendes, revela as condições da

crítica desenvolvida pelos poetas ou pela tradição do poeta-crítico no meio brasileiro. Sua própria entrada na prática da crítica, segundo ele, pode ser atribuída à perspectiva de uma "fantástica alteração de planos", em um país comparável ao mundo de *Alice no País das Maravilhas*, em que tudo é possível. Segundo o poeta, o interesse do escritor por uma variedade maior de assuntos de cultura "confere ao seu espírito um registro mais amplo" e, possibilita ver, "pela misteriosa via da intuição", os "textos plásticos" com maior acuidade do que os analistas (sistematizadores de opiniões e correntes estéticas) ou mesmo os próprios artistas. Sua defesa da primazia do olhar dos poetas/escritores/críticos inscreve-se na longa linhagem da crítica de arte que, consistindo essencialmente em julgamento de valor, se demarca das análises históricas, técnicas ou pedagógicas, enfim, dos "protocolos" de ateliê. No contato com a arte e em sua prática de crítico de arte,[14] a visualidade, para Murilo Mendes, torna-se "um olho armado" para perceber poeticamente o mundo. Nesse sentido, prolonga igualmente a tradição dos poetas-críticos para os quais, como assinala Claire Brunet em relação a Baudelaire, a crítica de arte, como embate entre linguagem e experiência, "torna-se um meio de invenção poética, uma matriz da escrita".[15]

Outros são os contextos e as injunções de "Do porco empalhado aos critérios da crítica", texto de Mário Pedrosa, que se refere ao célebre "*happening* da crítica", como ficou conhecida a interpelação pública, por Nelson Leirner[16], ao júri do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, de 1967, sobre os critérios que levaram à aceitação de sua obra *Porco* (um porco empalhado dentro de um engradado e atado a um presunto, que logo foi roubado pelo público). Essa ação se inscreve no questionamento e na crítica ao sistema de arte, que pautam a produção do artista, e, naquele contexto, a do Grupo Rex, mas também na longa e, poderíamos dizer, permanente história dos conflitos entre os artistas e os críticos que se reportam ao surgimento da crítica. Conflitos que deram origem a diversas tomadas de atitudes por parte dos artistas, a começar pelas exposições individuais, por exemplo, as de Coubert e de Manet, mas também de ações de ordem coletiva, como a criação do Salão dos Independentes, e a sua própria entrada no terreno da crítica, como já assinalamos. O fato de Nelson Leirner, a partir da aceitação de seu trabalho, interpelar críticos identificados e comprometidos com a arte contemporânea, como Mário Pedrosa e Frederico Morais, anuncia a rede complexa de agenciamentos que doravante faz parte da obra, como processo e situação. Pedrosa já enfatizara em diversos textos anteriores (como em "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica") a inevitabilidade de novos critérios críticos em face das mudanças de valores que norteavam a produção artística. Parafraseando a palavra de ordem trotskista, afirma: "O crítico vive, pois, em revolução permanente". Sobre a autoridade do júri para

aceitar o porco empalhado, ele anuncia uma das condições da crítica em sua reiterada crise: "Tinha, porém, o Júri toda autonomia para aceitá-la no Salão, uma vez que o porco empalhado havia de ser para ele conseqüência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na Arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva."

Referindo-se à responsabilidade social da prática crítica na América Latina, Aracy Amaral remete a uma série de questões relativas aos contextos sociopolíticos e econômicos em um momento de plena expansão do mercado de arte. Responsabilidade social que diz respeito igualmente às atitudes políticas de críticos, bem como de artistas, em face da censura e da perseguição das ditaduras militares em diversos países do nosso continente, expressa, por exemplo, na declaração de Mário Pedrosa, assinada sob o pseudônimo de Luis Rodolho,[17] "Os deveres do crítico na sociedade", de 1969.[18] Mais recentes, os textos de Mônica Zielinsky, Sônia Saltzstein, Guy Amado e Fernando Cocchiarale problematizam, a partir de horizontes teóricos e críticos distintos, a situação de crise da crítica de arte. Em "Transformações na esfera da crítica", Sônia Saltzstein analisa a profunda modificação do *lugar da crítica*, tendendo esta a se confundir com a produção artística, perdendo seu universo público e universalista, "para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorizadas e corporativas, do universo contemporâneo de arte". A difícil tarefa de situar e avaliar a produção atual diante da singularidade das obras e a diluição dos limites entre os gêneros e entre as artes não impossibilita, segundo Fernando Cocchiarale, o julgamento nem torna dispensável a necessária mediação crítica entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo. Como assinala o autor, em "Crítica: a palavra em crise", o discurso já não consegue fixar o estranhamento generalizado causado pela identidade transitiva das coisas e situações. A mediação crítica do curador, distinta daquela exercida pelo crítico, respaldado apenas pelo discurso, se dá, ainda segundo Cocchiarale, na esfera da visualidade, produzindo "questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos". As reflexões de Jailton Moreira e Ricardo Basbaum versam sobre a presença dos artistas em diversos campos de atuação, como crítico, membro de júri ou curador, e a relação com suas produções artísticas. Com uma extensa e significativa reflexão sobre as diversificadas funções do artista que ultrapassam a produção de obras, Basbaum, em "O artista como curador", afirma que "a presença de diversas estratégias coordenadas por artistas no atual momento da arte no Brasil" explicita que "está em curso um outro arranjo poético da cultura – um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras".

A questão do circuito da arte, guardando sempre suas intrínsecas relações

com a destinação e inscrição da arte no mundo, remete às políticas culturais para as artes visuais e, no caso brasileiro, à descontinuidade que caracteriza a política do Estado, em geral casuística e marcada pela mistura do público com o privado, que fazem as classes dominantes e seus representantes políticos. Já em 1853, Araújo Porto Alegre, em "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro", criticava as "idéias do provisório"[19] que marcaram a história da Academia das Belas Artes. "Idéias do provisório", que não deixam de se fazer presentes mesmo em um momento de expansão do sistema de arte (incluindo as novas modalidades introduzidas pela internet e pela atuação dos artistas em outros territórios que não os das instituições) e a crescente participação de artistas brasileiros no mercado de arte internacional. Questões que perpassam o pensamento e a produção de arte em nosso meio e que, com inflexões diversas, estão presentes nesse núcleo temático.

São claros os comentários de Mário Pedrosa sobre a primeira Bienal e o contato inicial com obras centrais da arte moderna: "O impacto foi terrível e direto". O contexto, como é conhecido, era de articulação de outras realizações culturais em São Paulo, com a criação do MASP e do MAM-SP e a influência, igualmente notória, nos rumos das linguagens plásticas, decorrentes da presença de Max Bill. Do ponto de vista da atividade da crítica de arte, confluem no período os novos críticos, digamos, especializados, e os poetas-críticos, como Sergio Milliet, que, apesar de reticente em relação aos novos rumos da arte no sentido da abstração, tem intensa atuação no meio de arte, sendo, por exemplo, diretor do MAM-SP, de 1952 a 1957.[20]

O Salão Nacional de Arte Moderna conhecerá diversificados momentos de intenso debate sobre suas funções, seus critérios e atualidade.[21] Nos anos 80, em grande parte fomentado pela democratização e pela atuação nacional da Funarte, então recém-criada, o debate em torno do Salão mobiliza e representa, de certa maneira, uma reflexão sobre uma política para as artes visuais, como indica o texto de Icleia Cattani "Os salões de arte são espaços contraditórios". Da mesma maneira, são crescentes e significativos os debates e reflexões sobre as práticas contemporâneas em diferentes regiões do país, como expressam os textos de Aline Figueiredo, sobre o Centro-Oeste, e Grace de Freitas, sobre o contexto artístico de Brasília. Em resposta a Luiz Camillo Osorio, em "*Chat* Mostra RioArte Contempânea, em 2002, Lisette Lagnado assinala que, se ainda prevalece a hegemonia do "eixo Rio/São Paulo", este "não é mais hegemônico". Moacir dos Anjos, com uma consistente reflexão sobre as relações entre o local e o global,[22] em "Arte em trânsito", analisa a idéia de "Nordeste" como "constructo ficcional", assinalando que "o contato e a colisão entre discursos e imagens diversos sobre o mundo – somados à liberdade estilística e de assunto conquistada pelos artistas – têm gerado (...) respostas de afirmação ou reconstrução identitária e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença".

São e têm sido, porém, muitos e diversificados os Salões, embora todos guardem parâmetros similares de julgamento e de funcionalidade. Os depoimentos dos críticos Antonio Bento e Roberto Pontual sobre o Salão de Verão de 1970, publicados por Walmyr Ayala em sua coluna no *Jornal do Brasil*, são reveladores dos conflitos em pauta. Os manifestos de Artur Barrio contra a crítica e contra os júris, apresentados e aceitos como trabalho, eram uma das questões centrais. Antonio Bento considera "esse tipo de protesto" (...) "anárquico e negativista". Para Pontual, "o júri soube ser mais sutil e prático, contestando por incorporação, uma contestação que nada contestava realmente". Entre diferentes experiências que buscam apontar possibilidades de apresentação da produção artística, em particular de artistas jovens, em novos modelos que não os do salão, cabe ressaltar a Bolsa Pampulha do Museu de Arte da Pampulha, iniciada em 2002 e aqui analisada por Lisette Lagnado em texto abrangendo as questões relativas à formação do artista hoje.[23]

É a partir dos meados dos anos 70, contudo, que o grande debate sobre a função da arte no ambiente cultural brasileiro se faz fortemente presente com a entrada em cena de jovens críticos atuantes em jornais, como *Opinião* e *O Beijo*, e o surgimento de diversas revistas de artistas e críticos, como *Pólem*, *Malasartes*, *Corpo Estranho*, entre outras. Editada por artistas e críticos do Rio e de São Paulo (com apenas três números entre 1975 e 1976), a revista *Malasartes* é uma referência por sua exemplaridade no debate sobre "a política das artes", "sobre o papel que a arte desempenha no nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar", conforme seu primeiro editorial. Em "Análise do circuito", publicado em 1975, no primeiro número da revista, Ronaldo Brito postula duas grandes linhas de atuação, uma no campo da prática e a outra no campo da teoria, para tornar viável "uma estratégia de intervenção no circuito brasileiro de modo a torná-lo atuante culturalmente": um programa comum de ação dos artistas dentro do circuito e a formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira.[24] Em "Mamãe Belas-Artes", de 1980, José Resende e Ronaldo Brito, utilizando metaforicamente a lógica do sintoma segundo Freud, são categóricos: "O meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema de Belas-Artes". Hélio Oiticica, em "Brasil Diarréia" afirma que no Brasil, "uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarréia". Com o humor e o rigor que o caracterizam, Carlos Zilio, artista e um dos editores da revista *Malasartes*, reafirma em "No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar", publicado em um caderno de textos da revista *Módulo* em homenagem a Mário Pedrosa, em 1982, a necessidade de adequação entre as formas

de lutas e a produção, e a atuação dos artistas "junto aos diversos segmentos do sistema de arte visando sua alteração e, conseqüentemente, a circulação da produção contemporânea".

Um outro aspecto do circuito de arte brasileiro é a crescente inserção da produção contemporânea no circuito internacional nas últimas décadas, ainda que em uma relação assimétrica. Consciência crítica que se revela no conhecido texto de Cildo Meireles, "Cruzeiro do Sul", publicado no catálogo da quase planetária exposição de arte conceitual Information (MoMA, 1970): "Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis". Partindo de sua longa vivência na Europa e da análise sobre as precariedades do circuito e da formação de artistas no Brasil, Antonio Dias afirma: "Arte 'brasileira' não existe". Paulo Venancio Filho, no texto de apresentação de uma exposição de Tunga e Cildo Meireles, na Bélgica, introduz o produtivo conceito de lateralidade como condição para se perceber a produção local em sua tensa relação, e não polarização, com a tradição da história da arte moderna: "Foi essa lateralidade que permitiu os lances mais interessantes da arte brasileira. Essa lateralidade representa uma posição estrutural, não propriamente uma identidade".

Tema polêmico e explosivo – com os sucessivos anúncios de morte da pintura ou sua dissolução em uma arte do futuro e, todavia, sua constante permanência, tanto em seus meios clássicos quanto transmutada, o chamado "retorno" generalizado da pintura, em particular nos anos 80, como fenômeno cultural da época, foi alvo de profundos e diversificados debates em todo o mundo.[25]

Nesse núcleo, situam-se alguns textos diretamente relacionados a momentos-chave desse retorno, tais como o de Frederico Morais, de 1979, "Panorama confirma novas tendências da pintura", no qual assinala que "modificações que vêm ocorrendo na arte brasileira: a redescoberta da pintura e, com ela, a euforia da cor e do gesto"; o balanço da exposição Como vai você, Geração 80?, "A festa acabou? A festa continua?", de um dos seus organizadores, Marcus Lontra; a apresentação da 18ª Bienal de São Paulo, 1985, e da controvertida Grande Tela por sua curadora, Sheila Leirner; a análise, por Alberto Tassinari, da produção pictórica dos artistas que então formavam a Casa 7, cujo tom, segundo o autor, evocativo e muitas vezes trágico, busca "aumentar a sobrevida de um passado e seus símbolos, que já não poderiam, por si mesmos, falar a linguagem do presente"; e o clássico "Expressionismo vs Neo-expressionismo", de Jorge Guinle, reconhecido pela qualidade de sua obra, em que prática e teoria são indissociáveis, e também pela agudeza de suas análises dos aspectos teóricos da nova pintura. A análise de Ronaldo Brito de uma tela de Eduardo Sued e outra de Jorge Guinle, em "Possibilidade de pintura: dois exemplos", distinta do teor do debate de então, revela o acirrado embate dessas pinturas com a história e, no caso de Guinle, sua resistência "ao ecletismo, dito pós-moderno".

Com uma abordagem poético-filosófica sobre a produção artístico-cultural na contemporaneidade, Milton Machado, em "O choque inevitável entre duas tendências", discute as exigências contraditórias de o artista fortalecer ou desmascarar a chamada "convenção da arte como coisa finita".[26] Em "Barnett Newman. O que é pintar", Carlos Zilio, discute as reflexões e as possibilidades abertas por Newman, elaboradas a partir da consciência de que a pintura estava "morta" (como se jamais tivesse existido) e sua referência ao sublime, cujo acento é a questão da relação com a obra enquanto totalidade, saindo, assim, do dualismo sujeito/objeto. Partindo da apresentação dos "monocromos como um dos extremos absolutos da modernidade no campo visual" no Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, da qual foi curador, Paulo Herkenhoff, em "Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro", tece acirrada análise de várias obras, em particular das paisagens brancas do pintor Reverón. Em texto para a exposição Pintura Reencarnada (Paço das Artes, 2004), Angélica de Moraes interroga o papel da pintura na arte contemporânea e afirma a ampla presença do pensamento pictórico em diversas formas de expressões da produção atual: "a pintura é hoje um rico acervo de conceitos que passou a ser exercitado e expandido também em outros materiais e processos".

As análises críticas sobre as transformações na produção artística, sua circulação e recepção introduzidas pelas imagens de reprodução técnica, pelos meios eletrônicos, a informática e os modernos meios de comunicação adquirem diferentes matizes relativos à crescente adoção pelos artistas das novas mídias, em constante processo de evolução tecnológica.[27]

A discussão sobre os novos meios traz a marca de um constante "pioneirismo", como nas experiências de Waldemar Cordeiro, desenvolvidas no início da década de 1970 com signos matemáticos da linguagem computacional, considerando, então, o computador como "sistema ideal para a comunicação". Julio Plaza, reconhecido por sua produção artística e seus escritos sobre os novos meios multimídias, afirma, em "Poéticas visuais", que "a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção".

Organizada por Aracy Amaral, a Expo-73 marca época pela apresentação do que esta crítica chamou de explosão, por todo lado, de "experimentações (ou e realizações) de filmes, audiovisuais, pesquisas com som". O Super-8, como nova linguagem, é, então, considerado por Lygia Pape "a pedra de toque da invenção". Como assinala Frederico Morais em "Audivisuais", abre-se um campo ilimitado para os artistas com a imagem projetada.

As experiências com vídeos são objeto de intenso debate, incluindo, por exemplo, acusações de os artistas tra-

balharem com um "modelo de expressão importado e não relacionado com a nossa realidade" – questão rebatida por Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale em "Três artistas se defendem criticando quem os acusa", de Alberto Mara[28]. Em "Videoarte: uma poética aberta", Walter Zanini, cuja ação no MAC-USP foi decisiva para essa produção, analisa as injunções da nova mídia e traça um amplo panorama das atividades dos artistas. Mais recentemente, Christine Mello, em "Corpo e vídeo em tempo real", aborda "o corpo como experiência de arte, em obras realizadas no contexto brasileiro por intermédio do vídeo".

A crescente introdução da fotografia como suporte da obra, na então chamada fotolinguagem, é apresentada por Roberto Pontual em texto sobre a exposição Corpo&Alma – Fotografia Contemporânea no Brasil, realizada no Espace Latino-Américain, em Paris, 1984. Tadeu Chiarelli, com extensa pesquisa sobre a fotografia e as apropriações das imagens,[29] traça, em texto de 1994, um panorama da "fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional". Com diversos e importantes trabalhos publicados sobre as novas tecnologias, Arlindo Machado analisa o impacto sobre o conceito tradicional de fotografia com o aparecimento da fotografia eletrônica e dos inúmeros recursos de conservação, armazenamento, modelação da imagem no computador: "Uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfoses, a imagem fotográfica, sob a égide da eletrônica, converte-se agora no meio por excelência da *metamorfose*." Ligia Canongia, com longa atuação junto à produção com os novos meios e, de maneira pioneira, sobre o cinema de artista no Brasil,[30] afirma em texto para exposição ArteFoto (CCBB, 2003), com sua curadoria, que, "Quando a fotografia está a serviço da chamada 'aventura' artística, ela é parte desse fenômeno". No amplo e diversificado campo da reflexão sobre as novas tecnologias, a artista multimídia e pesquisadora Diana Domingues discute, no texto "O deserto das paixões e a alma tecnológica", as interações do corpo com as tecnologias desenvolvidas em sua série de trabalhos *TRANS-E*.

A presença generalizada dessas imagens e o seu estatuto são tratados por Rodrigo Naves e Paulo Venancio Filho. Discutindo a progressiva predominância e hegemonia da imagem, que transforma até mesmo a figura do artista, que hoje "parece resumir-se a um operador e técnico das imagens", Paulo Venancio Filho, em "História, cultura periférica e a nova civilização da imagem", considerando a relação desigual entre centro e periferia, analisa a constituição da modernidade no Brasil. No ensaio "O novo livro do mundo. A imagem pós-moderna e a arte" Rodrigo Naves aborda a relevância da discussão sobre o papel da imagem no processo cultural, tecendo relações entre a presença da imagem, suas declinações na tipografia, no *design* e na própria cidade, e trabalhos, como os de Richard Serra, que, embora as pressuponham, revertem essas tendências: "Se o novo livro do mundo é o reconhecimento do real por imagens que o reproduziam tautologicamente, vemos agora que ele é também uma tentativa *kitsch* de humanizar o mundo contemporâneo, por meio de um cotidiano aparentemente familiar".

O núcleo "situações transitivas" toma emprestado o título de um texto de Fernando Cocchiarale de 1995, no qual o crítico analisa com grande pertinência as novas práticas artísticas em que as fronteiras entre os gêneros são diluídas e os repertórios plástico-formais, contraditórios. Segundo o crítico, "desse lugar indefinido, refratário à definição de significados precisos, brota um sentido mudo que transita e se transforma entre e através das obras de arte".[31] Questões que aqui reverberam.

Em "Manifesto para Tupiniquins e Nambás", de 1975, Mário Pedrosa, analisando a crise da arte, sua situação nos países periféricos e seu futuro, que lhe parecia cada vez mais incerto, afirma: "Não é a mudança de estilo, como nas grandes épocas, o que se verifica no domínio das artes plásticas, é antes a estilização ou o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e da América". Em "Regressão e tradição na Arte Contemporânea", de 1987, Paulo Sergio Duarte discute os limites da modernidade na esfera da arte e de sua história, assinalando a "estagnação e desencanto" presentes na base do fenômeno chamado de pós-modernismo e seus compromissos com os valores da sociedade de consumo.

Ao longo destas últimas décadas temos presenciado uma disseminação de arte pública, ou arte em espaços públicos, das mais diversas naturezas, como as intervenções urbanas, os trabalhos com as comunidades, que introduzem novos procedimentos do fazer artístico. Wilson Coutinho, em texto para a exposição Intervenções urbanas,[32] discute a relação da arte com a cidade, afirmando: "É natural que sobre a individualidade despojada a obra de arte no espaço urbano proponha a sua afirmação". Organizador e curador do Arte/Cidade, projeto de intervenções urbanas que se realiza em São Paulo desde 1994, Nelson Brissac-Peixoto analisa a relação de confrontação espacial, na qual o local de atuação é redefinido e não representado: o trabalho de artistas com linguagens e suportes diferentes "procura converter esse locais de trânsito, típicos de nossa dinâmica urbana moderna, em locais de experiência". É também sobre o Arte/Cidade em "Evento acha cidade morta dentro da cidade atual", que Lorenzo Mammi discorre sobre o trabalho artístico da cidade invisível como objeto visual, que "faz com que ela seja percebida como

algo que está aqui e agora, não só como signo do passado ou possibilidade do futuro".

Sobre o projeto "A Forma na Floresta", do Museu do Açude, que há mais de 10 anos vem constituindo um importante acervo de instalações permanentes inseridas na paisagem da Floresta da Tijuca, Marcio Doctors, seu curador, enfatiza que não se trata de um parque de esculturas tradicionais ao ar livre, mas "denota uma outra relação entre o artista e a realidade". Agnaldo Farias, coordenador do Faxinal das Artes, realizado no Paraná em 2002, reunindo 100 artistas de várias regiões no "primeiro grande projeto de residência artística do país", assinala a sua importância "como um fórum de debates entre os artistas, uma fonte ampla de informações diversas e matizadas, envolvendo aspectos internos e externos ao universo estrito das artes visuais".

A ampliação dos canais de circulação para o trabalho de arte, como estratégia de grupos e organizações de artistas, é analisada por Luiz Camillo Osorio em texto publicado no catálogo do Panorama da Arte Brasileira, de 2001, em que o crítico afirma que "o enfrentamento do circuito, a procura de microcircuitos, retoma certos vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados". Marilia Panitz apresenta as questões partilhadas pelos artistas Ana Miguel, Chico Amaral, Elder Rocha, Gê Orthof e Ralph Gehre, reunidos na exposição Gentil Reversão, como uma "investigação sobre as possibilidades de diálogo e de entrelaçamento de trabalhos resultantes de idéias que vêm se construindo em conjunto ao longo dos anos". Abordando o trabalho de Marcelo Cidade, Marisa Flórido Cesar discute, em "Fronteiras móveis", a perda da promessa de uma comunidade universal conciliada, estética ou ética e política: "A arte como fronteira é uma superfície de contatos e fricções: um entre-dois, um entre-outros múltiplos". Walter Sebastião, em texto de apresentação da mostra "As políticas do gesto", reunindo vários artistas em Belo Horizonte, chama atenção para essas políticas "– este mínimo da história artística tão apagada na produção recente - que insistem em apontar dilemas, problemas, prazeres, conhecimentos, iluminações, etc.". Em uma perspectiva ampla sobre as expressões artísticas do imaginário do corpo na arte brasileira desde os anos 60, Viviane Matesco analisa as "várias facetas que a relação corpo/arte pode assumir: corpo e performance, corpo em imagens e mídias eletrônicas, corpo e sexualidade, corpo fragmentado e híbrido e corpo como projeção psíquica ou corporeidade".

Partindo da análise da constituição da modernidade no Brasil, sua relação com a América Latina, a tensa inserção no panorama político, econômico e social mundial, Fernando Cocchiarale, referindo-se à célebre declaração de Hélio Oiticica, "Da adversidade vivemos", traça um lúcido diagnóstico dos entraves para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil.

Circulação da crítica

Os textos aqui reunidos provêm de circunstâncias diversas. Suas próprias origens de inscrição indicam as transformações da crítica de arte e também o embate que marca a relação dos artistas com a crítica e com os agentes do circuito.[33] Nas décadas de 1950 e 1960, os textos foram publicados, em sua maioria, em jornais. Os textos posteriores são oriundos, sobretudo, de catálogos ou folders de mostras individuais ou de retrospectivas de artistas em instituições públicas ou em galerias, de exposições coletivas e temáticas e, mais recentemente, de revistas universitárias como *Porto*, *Ars*, *Número* e, *Arte&Ensaios*.

Da concomitância histórica do surgimento, no século 18, da crítica, da história da arte e da estética[34] com o postulado, por Lessing, da separação entre as artes do espaço e do tempo, à atual e crescente presença da palavra no interior da obra, assim como a incursão do artista no domínio da crítica, são profundas as transformações na relação entre os enunciados críticos e as artes visuais. Mutações que se evidenciam nos próprios espaços de veiculação desse discurso, decorrentes, em última instância, das transformações das relações produtivas do sistema de arte. Da crítica nos jornais voltada para uma ampla audiência, e com amplo poder, ou, mais próximo de nós, à acusação de "Paranóia ou mistificação", de Monteiro Lobato em relação a Anita Malfatti, ou, ainda, à crítica/divulgação, aos catálogos dirigidos, sobretudo, a um público especializado, é o próprio estatuto da crítica, sua relação com a produção artística e com a história da arte que tem se transformado.[35]

Um dos sintomas apontados para a perda da importância do discurso crítico é essa acentuada restrição dos espaços regularmente dedicados a essa atividade na imprensa dirigida ao grande público, em particular nos jornais, restringindo-se esta a segmentos estreitos e definidos como os textos para exposições.[36] Em *Finada crítica [Feu la critique]*, Rainer Rochlitz, afirma que a crítica de arte, mais do que a crítica literária ou cinematográfica, é um gênero ameaçado, por ter se transformado em promoção, e o público ser reduzido aos atores do mundo da arte: "É em nome do consenso implícito desse mundo que o crítico se exprime, não em nome do grande público, nem para esclarecê-lo. É o ponto de vista do artista que o crítico é chamado a adotar, não o do espectador surpreso ou decepcionado, conquistado ou revoltado".[37]

Questões que, além de ressaltarem a crise da crítica de arte, lançam interrogações sobre suas mudanças e seus possíveis papéis hoje. E, certamente, remetem à sua história. Da necessidade de estilos variados que respondam à variedade de pincéis, como formulado por Diderot, à "mnemotecnia do belo", segundo Baudelaire, ou aos textos de curadores atuais, a oposição entre o visível e o dizível, o que se mostra e o que se diz, não é separável das transformações de linguagens, da posição do artista, do teor de referência da tradição, mas

também das mudanças profundas introduzidas pelas técnicas de reprodução de imagens.

A clara função descritiva da tradição do gênero do Salão – fazer ver na ausência do visível –, desenvolvida a partir do século 18 nas colunas de jornais, contexto histórico no qual as exposições de arte se intensificavam, com um público cada vez mais significativo, é crescentemente delegada à reprodução fotográfica. Reprodução esta que não adquire uma função de registro mecânico, mas se apresenta cada vez mais como uma das situações de visibilidade da obra de arte, inscrita de modo específico na imagem, sobretudo quando esta se torna veículo e suporte para sua própria constituição.[38]

Do controle do acesso à carreira de artista pelas guildas e, posteriormente, pelas Academias, instituições legitimadoras de competências práticas, ao poder do *salonnier* de distribuir, como disse Philibert Audreband, em 1890, "à maneira de um deus, a glória e o desdém, a reputação e o esquecimento, a vida e a morte",[39] aos propósitos não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e do próprio artista, aos críticos militantes, sobretudo a partir do século 19, contribuindo para a aceitação das obras inovadoras, ou ainda aos curadores atuais, presenciam-se certamente profundas transformações da crítica. Revela-se, no entanto, fundamental que nesse processo sejam levados em conta a crescente intelectualização do artista (não necessariamente de teor acadêmico) e o questionamento, pelo viés conceitual, das bases morfológicas e estilísticas da arte, enfim, da valorização da forma como princípio interno, que inscreve a interrogação sobre o devir da arte como enunciação da poética e desloca o fazer artístico da produção de objetos para a constituição de uma rede de significações, em que se agenciam dispositivos visuais e discursivos – reiterando as palavras de Mário Pedrosa, "na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva". Situação que exige da atividade crítica, não a renúncia ao julgamento, mas a constituição de um espaço de confronto de idéias e disseminação de sentido em face das transformações da arte, de seus novos processos e materializações – como "testemunha".[40]

Em um contexto em que a história da arte ocidental, escrita a partir dos centros hegemônicos e com pretensões ao universalismo, se vê questionada pelas produções e representações extra-ocidentais e pela desconfiança em relação a discursos totalizantes e homogêneos, os campos de intervenção da crítica tornam-se ampliados e incertos.[41] E, como signos de recepção, não deixam de nos interrogar sobre o universo de tessituras entre o texto e a imagem, que perpassa a história da arte.

O estatuto da crítica de arte em face da e em relação à história e, assim, entre o conhecer e o julgar, tem-se transformado sobretudo pelo trabalho curatorial que participa de um quadro de redefinições de categorias artísticas, estéticas e históricas. Trabalho que combina, em um frágil campo de associações, as obras e o discurso, funcionando, segundo Harald Szeemann, como "um mediador de intenções",[42] e que é constitutivo da produção contemporânea, marcada pela perda de importância do objeto auto-referencial em prol do contexto de apresentação.

Se as condições de percepção e apreciação do trabalho de arte são indissociáveis dos discursos, convenções e regras implícitas ou explícitas que as regem, a pluralidade de pontos de vista e a singularidade de situações abordadas em diferentes modalidades de circulação da crítica presentes nesta coletânea estabelecem nexos entre os fatos artísticos e as descrições, avaliações e interpretações que contribuem, espero, para explicitar relações entre o trabalho crítico e a história crítica da arte brasileira.

A pesquisa para esta coletânea foi realizada nas bibliotecas e centros de documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas-Artes, Fundação Casa Rui Barbosa, Centro Cultural do Banco do Brasil, Biblioteca Nacional, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Paço Imperial, PUC-Rio, Centro de Documentação da Funarte, *Jornal do Brasil* e em acervos particulares de críticos e artistas. A todos, os nossos agradecimentos.

Nossos profundos agradecimentos aos autores e herdeiros pela autorização de publicação dos textos e receptividade a essa pesquisa. Agradecemos igualmente, aos artistas, críticos e amigos que nos auxiliaram com pistas valiosas para localizar autores e seus representantes.

Agradeço à Funarte, aos editores Maristela Rangel e José Carlos Martins e, em particular, à equipe do Centro de Artes Visuais, Xico Chaves, Ivan Pasquarelli e Eliane Longo, o convite para elaboração desta coletânea, bem como o apoio em todo o seu percurso. Se, parafrasendo Hélio Oiticica, da adversidade "ainda" vivemos, cabe ressaltar o esforço dessa equipe na reestruturação da Funarte na área das artes visuais.

Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas não teria sido possível sem a colaboração, efetiva e generosa, tanto na pesquisa do material quanto em sua elaboração conceitual, de Fernanda Lopes e Izabela Pucú. A elas, o meu reconhecimento.

Notas

1. Para os textos publicados nesta coletânea não serão indicadas, ao longo da "Apresentação", as referências bibliográficas encontram-se no final do volume. A reprodução dos textos manteve-se fiel aos originais, sálvo correções de erros tipográficos.

2. Cf: Luiz Camillo Osorio. "Os caminhos da crítica. Escritos de Mário Pedrosa e Ronaldo Brito mostram os desafios de se pensar a arte". *O Globo*, 18/06/2005.

3. A tensão entre o projeto estético e o projeto ideológico que caracteriza a crítica de arte no Brasil desde as últimas décadas do século 19, claramente em oposição aos cânones da Academia Imperial e comprometida com a "construção de um projeto nacional de cultura", nas palavras de Mário de Andrade, dá origem a diversas formulações de uma visão de conjunto, histórica, das artes

plásticas no país, como, por exemplo, *Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque, em 1888 (reeditado, em 1995, com introdução e notas de Tadeu Chiarelli, pela editora Mercado das Letras, Campinas). O tom marcadamente nacionalista se expressa, por exemplo, no panorama, traçado por Manuel Bandeira, da arte pré-cabralina ao movimento modernista em "Artes Plásticas no Brasil" em que o poeta afirma: "Não me interessa muito saber a posição de um Portinari, um Cícero, um Villa-Lobos em relação ao estrangeiro: importa-me o que eles representam para nós - intérpretes das forças mais profundas da nossa alma coletiva" (reeditado in *Poesia Completa e Prosa*. Rio: Aguilar, 1983, p. 666 (sem indicação de data da publicação original). Cf. Tadeu Chiarelli. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1985.

4. Mário Pedrosa. *Panorama da pintura moderna*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Agradeço a Guilherme Bueno a indicação desse livro.)

5. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985 (2ª edição, São Paulo: Cosac&Naify, 1999).

6. Carlos Zilio. A *Querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira. A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*, 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (2ª edição, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997).

7. Fernando Cocchiarale; Anna Bella Geiger. "Mário Pedrosa" in: *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, 2ª edição, 2005.

8. O Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, desenvolveu recentemente o ciclo de exposições Arte Concreta Paulista, com edições de catálogos relevantes.

9. Entre as publicações sobre os anos 60 e 70, ressalto os livros de Paulo Sergio Duarte (*Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais/Globo, 1998), Daisy Peccinini (*Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999), Ligia Canongia (*O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005), Paulo Reis (*Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. e o catálogo *Situações Arte brasileira anos 70*. Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 2000.

10. Remeto aos textos de Otilia Arantes "Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna" e "Depois das vanguardas". in: *Arte em Revista*, n. 7, agosto de 1983.

11. Frederico Morais. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da 'obra'", *Revista Vozes*, jan./fev. de 1970.

12. Em 2004, foram lançados pela Funarte, no âmbito da coleção Fala do artista, os livros *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba / NAC*, com organização de Dyógenes C. Gomes, e *Espaço N.O. Nervo Óptico*, organizado por Ana Maria A. de Carvalho.

13. Fernanda Lopes. "*Éramos o Time do Rei*": A Experiência Rex. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2006. Tese de Mestrado em História e Crítica.

14. Segundo Argan, "Para Murilo Mendes a crítica de arte era um gênero literário, um capítulo do seu trablho poético. Por vezes o texto crítico conserva a métrica da poesia; mais freqüentemente nasce como fato poético, e, depois, numa segunda versão, configura-se como prosa que se serve com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica" in: "Olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes", *Folha de S. Paulo*, 11 de maio de 1991, reed. in: *Murilo Mendes: Acervo*, cat. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, 1999. Ver: Marta M. Nehring. *Murilo Mendes Critico de Arte – A invençao do finito*. Sao Paulo: Nankin Editorial, 2002; Glória Ferreira. "Ver, rever, ver, rever", in: *Microlições de coisas*. cat. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, 2005; Vera Lins: "A tradição do poeta crítico", in: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

15. Clare Brunet. "Présentation", in: *Charles Baudelaire Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard, 1992. *Cf.* Françoise Coblence (org.). *Art de la proximité distance critique et la fonction critique de l'art*. Paris: Sens âTonka, 2002.

16. Nelson Leirner, "Qual o critério ?" in: *Jornal da Tarde*, 27 de dezembro de 1967.

17. Mário Pedrosa (Luis Rodolho). "Os deveres do crítico", in: *Correio da Manhã*, 10/07/1968, rep. in: Otilia Arantes (org.). *Mário Pedrosa. Política das artes – Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

18. Frederico Morais traça um panorama histórico da crítica de arte contemporânea no Brasil e dos seus enfrentamentos com a censura in: *Sobre a Crítica de Arte*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2004.

19. Manuel de Araújo Porto Alegre. "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro", reed. in: *Revista Crítica de Arte*, n. 4, dezembro de 1981.

20. *Cf.* Lisbeth Rebollo Gonçalves (org.). *Sergio Milliet 100 anos Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005. Segundo Mário Pedrosa, "A crítica profissional veio com a Bienal de São Paulo e foi só a partir daí que se começou a falar em linha, plano, cor e luz, como elementos que se podiam analisar em si mesmos, para depois coordená-los num conjunto". in: Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, realizado em São Paulo, pela seção nacional da AICA, entre 12 e 15 de desembro de 1961. Apud Frederico Morais. "Harry Laus, crítico de arte". in: Zahidé L. Muzart. *Tempo e andanças de Harry Laus*. Florianópolis: UFSC, 1993.

21. *Cf.* Angela Luz Âncora. *Uma breve história dos Salões de Arte*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

22. *Cf.* Moacir dos Anjos. *Local/global Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

23. Iniciativa que se vê atualmente interompida, não nos deixando esquecer as "Idéias do provisório", e é objeto de mobilização por parte dos artistas e do meio de arte mineiro e nacional.

24. Remeto ao texto de Paulo Venancio Filho. "Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil", in: Cadernos de Textos 1, Espaço ABC/Funarte, 1980, rep. in: Ricar do Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

25. *Cf.* Ricardo Basbaum. "Pintura dos Anos 80: algumas observações", in: *Gávea*, n, 6, 1988. E, do mesmo autor, "E Agora", in: *Arte&Ensaios*, n. 9, 2002. Distante dessas polêmicas, a última edição da Bienal do Mercosul, com curadoria de Paulo Sergio Duarte, apresentou a ampla exposição Persistência da Pintura, na qual se tornava evidente o vigor e renovação da pintura. *Cf.* cat. *Histórias da arte e do espaço. A Persistência da Pintura*. Porto Alegre: Fundação Bienald de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

26. Entre os diversos textos de Milton Machado, remeto a sua conferência "Para achar o mictório tem que descer a escada (em dois lances de 8 ou 80)", realizada por ocasião do Ciclo de Debates sobre os anos 80, organizado por Guilherme Bueno, em agosto de 2003, no MAC de Niterói.

27. Desde os anos 50, são inúmeras as reflexões de Mário Pedrosa sobre as inevitáveis transformações na arte introduzidas pela Teoria da Informação, "esse terrível acelerador sensorial", pelo computador e novas mídias. Ver: Otilia Arantes. "Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna", op. cit.

28. Alberto Mara, "Vídeo – Arte em Debate, Três artistas se defendem criticando quem os ataca", 1977, O Globo, 11 de junho de 1977.

29. *Cf.* Tadeu Chiarelli. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.

30. *Cf.* Ligia Canongia. *Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil*, 1970-1980. Rio de Janeiro: Espaço ABC/Funarte, 1981.

31. Fernando Cocchiarale. "Situações transitivas". Rio de Janeiro: Galeria Joel Edelstein, 1995.

32. Intervenções no Espaço Urbano, Rio de Janeiro, Galerias Sergio Milliet e Espaço Alternativo / Funarte, 1984.

33. *Cf.* Glória Ferreira; Cecília Cotrim. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

4. *Cf.* Hubert Damisch. "O autodidata", in: Glória Ferreira ; Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997 (2ª edição 2002).

35. *Cf.* Giulio Carlo Argan. *Arte e crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988; Lionello Venturi. *History of Art Criticism*.(1936). Boston: E. P. Dutton, 1964.

36. Como assinala Elizabeth Gilmore Holt, as apresentações de obras diretamente para o público comportavam, desde o início, descrições, resenhas, críticas, ou catálogos acompanhando a exposição, como o pioneiro catálogo-manifesto de William Blake, em 1809. In: Elizabeth Gilmore Holt (org.). *The Triumph of Art for the Public 1785-1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton: Princeton University Press, 1983.

37. Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*. Bruxelas: La Lettre volée, 2002.

38. Remeto a meu texto "Alteridades recíprocas", in: Glória Ferreira (org.). cat. *Wilton Montenegro Notas do observatório. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Arco/arquitetura&produções, 2006.

39. Denys Riout (org.). *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula, 1989.

40. *Cf.* Thierry De Duve. *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995; "Reinterpretar a modernidade. Entrevista de Thierry De Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron". *Arte&Ensaios*, nº 5, dezembro e 1998; Luiz Camillo Osorio. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

41. Round Table: "The Present Conditions of Art Criticism" [com Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh e outros]. *October*, n. 100, primavera 2002.

42. Harald Szeemann, *Écrire les expositions*. Bruxelas: La Letrre volée, 1996.

A tradição construtiva

O destino funcional da pintura

Mário Pedrosa

Há espíritos inquietos que, dedicados à pintura, temem pelo seu futuro. Admitem todas as audácias, e são familiares com a chamada pintura moderna como gozam da intimidade da arte antiga. Tanto admiram um Picasso como um Rafael, um Matisse como um Rembrandt.

A idéia que os morde, no entanto, com a tenacidade de um remorso, é a de que a pintura vai perdendo a sua "funcionalidade". Outrora, os pintores faziam os retratos dos grandes de sua época, ou cantavam nos murais os grandes mistérios da religião, preocupação primordial do tempo.

A evolução da pintura desde Cézanne, que foi o grande primitivo dos tempos novos, não os tranqüiliza, embora participem sinceramente dessa evolução. Eles vêem os monstros picassianos, a simplificação crescente de Matisse, os abstracionistas, os cubistas, os surrealistas, e conquanto compreendam a elaboração de toda essa mitologia, constatam, entre melancólicos e apreensivos, que o pintor moderno não serve para decorar nem os palácios nem as igrejas do presente (não há mais palácios; e quanto a igrejas, Pampulha não valeu). Também não serve mais para fazer os retratos dos grandes. O retrato? Ora, a máquina o faz extraordinariamente bem, incomparavelmente exato.

A arquitetura moderna, com sua estrutura cada vez mais volátil, seus muros frágeis, seus vãos crescentes, sua reduzida imponência, tudo animado por uma feroz lógica funcional, não faz espaço para a pintura; o arquiteto moderno não cria lugar, nas suas construções, para o pintor.

Este se fecha cada vez mais no seu isolamento, como um esquizofrênico. O povo, o povo – está tão distante das preocupações do artista moderno! A verdade é que ele sofre com os "progressos" realizados, pois estes o obrigam a amanhecer na fila, a esgotar-se na fila. Amanhã, talvez tenha que nascer na fila. E o povo quer é descanso, ou poder divertir-se, sem esforço de qualquer espécie, pelos meios mais simples: o barulho, a velocidade ou o apaziguamento físico completo – o sono. Ou, também, pela evasão: a embriaguez. A civilização progressivamente totalitária de nossos dias não deixa em paz, e os seus lazeres, quando ela os dá, em compensação os controla, dirige e define de antemão.

Na Alemanha hitleriana ou na Rússia stalinista, o Estado, isto é, o Comitê central ou o *Fuehrer* do partido único, expressão guia e consciência do Estado, vem e dita aos artistas o que devem escrever, o que devem cantar, pintar, esculpir etc. Ai do que resistir, ou recusar-se!

Tudo, pois, parece confirmar que a pintura, como as outras artes plásticas, perdeu a sua funcionalidade. O pintor ou o escultor já não teriam razão de ser. Ao povo sempre restarão o teatro, a música e o cinema.

O pintor tenderia assim a ser um anacronismo em nossos dias. E daí a sua "irresponsabilidade", ou, por outra, a impossibilidade de "solucionar o seu problema". Cair no convencionalismo descritivo das cenas oficiais como quer o governo russo, retratar os tipos raciados, como na Alemanha, ou continuar no seu caminho solitário, ao risco de ser incompreendido e de jamais encontrar o contato entre ele e o público, tal o seu dilema.

Mas a idéia da funcionalidade é, apenas, uma preliminar indispensável ao artista moderno. Ela não pode ser transposta ao domínio do social. No pintor e no escultor, a funcionalidade é uma questão de escolha do material, do conhecimento interior de suas leis, das inclinações e da estrutura desse mesmo material e da felicidade com que o próprio artista obedece às profundezas de seu próprio eu. É, em suma, uma exigência da necessidade formal e criadora.

Isso significa que essa funcionalidade é determinada pelas exigências formais da obra, e jamais pelas solicitações extrínsecas ao impulso criador do artista. Não é o homem que existe para a sociedade, mas o contrário. A solicitação artística existe ou se faz sentir a despeito da sociedade. O artista nasce, está acabado. A pintura só poderia desaparecer se falecessem os pintores.

Ela poderá tornar-se, é verdade, uma arte para minorias, para pequenos grupos. Aliás, como em parte já o é hoje. Essa espécie de confinamento poderá concorrer para mudar o estilo da pintura, mas tal modificação não sai do âmbito estético. De qualquer forma, não deixará a pintura de ser uma atividade artística tão legítima quanto qualquer outra. E, no fim de contas, o fato de vir a ser assim uma arte quase de indivíduos, cujos meios exigem que o pintor se isole em casa, para criar, como já é o caso para a gravura, pode dar ao seu testemunho, à força do seu depoimento, caráter mais permanente e profundo do que o de outras mais populares. A obra criada seria, em todo caso, resultado direto de um temperamento individual ultra-sensível às realidades mais profundas de sua própria época.

E desta forma haverá sempre uma funcionalidade por assim dizer extra-artística, social também para arte tão extraordinariamente vital quanto a pintura. Coletiva, aristocrática e burguesa, ela já o foi. Tornar-se-á, então, simplesmente, individualista, mas então o seu "individualismo" exprimirá a mais sólida das virtudes sociais, isto é, a solidariedade humana na sua essência irredutível e eterna.

Ainda o Abstracionismo

Waldemar Cordeiro

Nova forma de arte é a abstracionista, que resulta de uma modificação na reflexão dos valores de forma, na qual a complexidade da natureza visível torna-se uma forma simples que tende ao conhecimento do valor das linhas e da cor na vida do homem.

Para a pintura figurativa tridimensional o valor da forma é um mistério, enquanto que para nós, abstracionistas, é um problema; pois a expressão da primeira se dá pelas vias imediatas, enquanto que para nós o problema da primeira se resolve com a força do intelecto. Como decorrência, existe sempre na arte figurativa tridimensional uma participação adstrita à razão. Por isso mesmo, artistas que se servem desta forma, jamais trabalham em estado lúcido e sua obra nunca poderá ser contínua, unida, mas se desenvolve em saltos, que sempre resultarão em transcendências intransponíveis. E a imprecisão, a ausência de controle faz destes quadros obras ilegíveis, porquanto se colocam além ou aquém do terreno crítico, naquela zona de penumbra das presenças inefáveis e contatos místicos que demandam um sexto sentido desconhecido aos pobres mortais. Somente objetivando, despersonalizando-se uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão, determinando a inteligibilidade da obra. Mas, não se pode objetivar quando se está empenhado na expressão, pois a cada esforço para objetivá-la, a forma escapa, encerra-se, refugia-se na zona desconhecida. Sempre haverá na pintura tridimensional algo do imaginário, uma zona desconhecida, uma forma que não poderá ser conhecida porque nunca se logrará representar num quadro plano, todas as faces de um corpo sólido.[1] Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem peras nem homens. É preciso compreender a tela como um plano só, com um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependência, e onde só não é valor o que não corresponde à relação com outros elementos, porque o valor é um só, e todos os elementos devem ser equivalentes na quantidade e na qualidade.

Antes de terminar, direi algumas palavras a respeito de certa forma muito em voga de classificar o abstracionismo. Algumas pessoas estão de tal forma habituadas a só considerar quadros – como as outras coisas – através de imagens verossímeis (o que aliás é modo de pensar bastante ineficiente) que tudo quanto não possa assim ser representado, parece-lhes ininteligível.

Acredito ainda que todos os que desejam fazer uso dos sentidos, para compreender o abstracionismo, procedem como aqueles que para ouvir e sentir servem-se dos olhos. É preciso que tais pessoas compreendam que a imaginação não poderá jamais certificá-las do que é valor, sem a intervenção da informação e do entendimento. Por "tais pessoas" queremos significar certo público e certos "críticos" que só sabem lidar com formas que têm algo de obscuro e confuso.

Nota

1. E ante a importância, a impostura, o artifício desta pseudo-arte, nós os abstracionistas, denunciamos a insociabilidade e o solipsismo da arte figurativa.

Entre o Abstrato e o Figurativo

SÉRGIO MILLIET

Certa vez diverti-me com mostrar, mediante esquemas das obras célebres, a passagem do clássico renascentista ao barroco dentro dos mesmos temas religiosos que se impunham aos artistas. Procurava assim demonstrar que nada tem a ver a expressão com o assunto e, mais ainda, que a emoção estética transborda, quaisquer peias se lhe oponham. Os esquemas então estabelecidos eram quase todos de Virgens com o Menino Jesus.

Suprimam-se os pormenores do rosto, da indumentária, da Paisagem; conservam-se as linhas apenas, a grafia da obra: embora o assunto desapareça, qualquer olho sensível percebe de imediato uma diferença de sentimento e até de atitude filosófica entre as doces curvas de Rafael e a austeridade olímpica de Piero de La Francesca. Abolido o tema, tem-se a alma nua do artista.

O tema é para os que não sentem a pintura em si. E, conquanto possa não prejudicar a expressão, e mesmo constituir um elemento a mais à disposição do pintor para dizer sua mensagem, em absoluto não é o assunto necessário.

Estas reflexões me voltam ao espírito cada vez que me encontro com um artista em crise de passagem do figurativismo para o abstracionismo ou vice-versa. Tenho sempre a impressão de que nada mudou, e lhe reconheço as características, se as tem, em qualquer de seus trabalhos. Foi o que senti na última exposição de Maria Leontina no Museu de Arte Moderna.

Ei-la seguramente a caminho do abstracionismo e até, em certos quadros, desde já abstrata. No entanto, não hesito um segundo, e ao primeiro golpe de vista, em verificar que essa artista, embora haja progredido tecnicamente, em nada modificou seu estilo, continuando a mesma lírica de sempre. Mas se não mudou, e no entanto progrediu, em que consistiu esse progresso? – Na maior segurança de realização. A cor é limpa agora e os valores mais acertados. Há uma unidade raramente alcançada antes e, no traço, soluções expressivas muito puras. A artista afirma-se dentro de uma evolução normal. Sua personalidade se enriquece sem tropeços, nem recuos. Contudo algo surge inteiramente novo nesta exposição, algo que ainda não se integrou por completo na pintura de Maria Leontina, mas vai assumindo, em seus desenhos, uma importância capital; o esforço de disciplina na composição.

Não se tornará ela menos lírica, se enveredar por esse atalho, e não virá o jogo das compensações de linhas e formas destuir-lhe a espontaneidade?

É possível, mas então terá havido, nela própria, uma mudança. Não será o abstracionismo que a terá levado à transformação; esta é que a terá empurrado para as soluções geométricas e puras.

Suponhamos, um instante, que Maria Leontina se houvesse mantido fiel ao figurativismo. Não se veriam em sua pintura vestígios dessa disciplina invasora e prestes a dominar-lhe a arte? Creio que seria exatamente igual o resultado. Veríamos da mesma forma uma pintura, menos desconjugada, mais serena, mais assentada, mais estruturada.

Tarsila considerava o cubismo uma espécie de serviço militar. Sai o artista do cubismo com uma noção de dever e disciplina que não se dissipa nunca mais e se reflete permanentemente em sua obra. Mas há também quem se compraza na carreira militar e nela continue.

Poderíamos dizer o mesmo do abstracionismo, grande escola de conhecimento do ofício e de compreensão precisa do que seja realmente pintura. Qualquer incursão do pintor por esses domínios só lhe será útil, habitue-se ele ou não a se exprimir sem ajuda do tema.

A obra de Maria Leontina nunca nos deixa indiferentes. Sua inteligência dos meios pictóricos, sua vontade de realização plena e sua sensibilidade muito aguda não se satisfazem facilmente. Ademais sua honestidade artística não admite concessões, e se podemos criticá-la em pormenores, se podemos sentir mais ou menos tal ou qual solução, nunca deixaremos de apreciar o alto nível de sua obra.

Arte concreta: objeto e objetivo

A propósito da mostra de Arte Concreta

DÉCIO PIGNATARI

Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir com presença imediata de realizações e como postulação de princípios.

O concretismo visual já fez suas primeiras provas, circula, se apura no debate saneador, leva avante o qualitativo rigoroso baseado na informação e na consciência crítica.

A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas – para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *le Coup de Dés* – Pound, Joyce, Cummings, algumas experiências dadaístas e futuristas – algumas postulações de Apollinaire) entra agora na sua fase polêmica. A mostra de poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espácio-temporal: novas condições para novas estruturações da linguagem, numa relação de elementos verbovocovisuais – como diria Joyce.

Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em "mecânica": já Norbert Wiener (*Cybernetics: the human use of human beings*) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico. Isto nos leva às relações entre geometria e pintura geométrica: a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual e discursiva, científica enfim. Nem foi por outro motivo que, recentemente, o arquiteto Eduardo Corona lembrava a necessidade de um contato mais estreito dos arquitetos com as artes visuais, como a pintura e o desenho. "O aprendizado dessas artes deveria ser levado muitíssimo a sério em nossas Faculdades, para formar arquitetos mais completos, mais conhecedores da Arte, enfim".

Por outro lado, os concretistas também sentem a urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura: o fato de vários deles serem – quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura – decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias – atividades ligadas à arte arquitetônica – atesta essa necessidade e essa urgência, se já não bastante, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e decoração. Quanto à poesia, ela não está alheada da questão, como pode parecer à primeira vista: os aparentamentos isomórficos das diversas manifestações artísticas nunca serão um tema

de somenos. Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, por exemplo, o ideograma, monocromo ou em cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.

Finalmente cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar de circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na *Hochschule für Gestaltung*, em Ulm.

Ciência e Arte, vasos comunicantes

MÁRIO PEDROSA

A ciência matematizada, extremamente tecnicizada, torna-se social e filosoficamente isolacionista. Ela veda o universo aos sentidos, e logo à imaginação dos leigos, quer dizer, dos homens nus, desarmados em face dos mistérios da natureza. Renunciando a ciência a uma imagem total intuitiva, ou realmente sensível do mundo, proclamando a insuficiência e a impotência dos sentidos para apreender o mundo ideomatemático que ela construiu, a humanidade encontra-se pela primeira vez na sua curva de desenvolvimento sem uma concepção cosmogônica intuitiva ou mesmo cosmológica do universo. Pode ela, no entanto, viver sem uma cosmogonia não transitoriamente proposta? Diante dessa ausência vertiginosa e sombria de formas intuitivamente inteligíveis do universo, o homem vacila. Suas mãos tateiam em vão nas trevas, e sua cabeça não se conforma ao vácuo informe. Ainda mais agora quando a hora inevitável se aproxima de embarcar para a viagem interplanetária. Não é extravagância, pois, se todo um grupo de artistas se levanta para a construção dessa imagem forçosamente visionária por que temos nostalgia. Aliás, dentro desse grupo geral se diferenciam dois tipos de visionários – os cegos e os de olhos infantilmente abertos. E estes são em primeiro lugar os matemáticos, hoje mais do que nunca identificados aos artistas, pois o reino deles é o da pura criação, inteiramente desligado de quaisquer amarras com o mundo grosseiro onde têm os pés, entregues ao puro prazer das especulações. Entre os artistas propriamente, os visionários cegos[1] criam empiricamente pelo tato, pelos contatos que ainda mantêm de certo modo e indiretamente com a paisagem exterior. Têm confiança na boa estrela, munidos de antenas que os mantêm virados para os bons ventos. São veículos, instrumentos operatórios, encostos mediúnicos. Os outros, de olhos abertos, dão diretamente expressão às intuições da imaginação. Expressão em símbolos-objetos, vivências e realidades apenas em potencial.

Só visionários podem criar ou configurar cosmogonias. Possa ou não possa, queira ou não queira a ciência, essa tarefa cosmogônica é mais do que uma missão socioexpressiva, é necessidade da ordem mais elementar, de funções biopsíquicas do homem. O poder, a maneira de visualizar num todo as impressões fugidias do mundo exterior, essa incoercível função organizadora da percepção no primeiro contato do homem com a natureza, incluindo nesta o outro homem, já aí o obriga a construir na mente uma síntese, um

modelo, uma imagem geral e primária do universo. Dessa espécie de primeiro lugar cognitivo, nascem os mitos, nascem as cosmogonias.

A descrição ingênua fenomenológica é desde o início uma elaboração mítica. O mundo não pode viver sem mitos, nem o cérebro pode cessar no seu processo fabulador. Tudo indica estarmos agora nos começos de nova elaboração coletiva desse gênero. A arte moderna, consciente ou inconscientemente, refaz os mitos como fez toda a arte do passado. Aliás, a formação dessas vastas concepções imaginárias foi em todas as grandes épocas uma das mais altas atividades dos artistas, se não a mais alta; que cultura ou que arte não teve suas imagens, seus mitos sobre o fim ou sobre o nascimento do mundo: o juízo final, as torres de Babel, o dilúvio, a ressurreição após a morte, etc.? De todos os povos e culturas, os do Islão, além dos judeus, foram talvez os únicos monoteístas a não permitir a representação de Deus, inteiramente para além da perceptibilidade, por um modelo descritivo-sensorial ou reduzido à figura particular. A geometria era a ciência grega por excelência; a álgebra, a ciência por excelência árabe; com álgebra não se fazem cosmogonias, mas com geometria essas se formam quase que espontaneamente. Entretanto, apesar de uma consciência geométrica pouco desenvolvida comparada à sua consciência algébrica, o pensamento mítico na cultura islâmica não foi contido, embora tenha sido talvez aguado pela influência crescente do pensamento greco-helenístico, já bem distante do pensamento grego-arcaico ou mesmo do dos filósofos pré-socráticos.

Hoje, como já vimos, até a geometria escapa às suas longínquas fundações perceptíveis. Nada mais difícil, com efeito, de visualizar em abstrato do que certos complexos do repertório topológico. Diante dessa realidade geométrica inacessível aos sentidos, o homem de hoje se encontra paradoxalmente numa posição paralela à do homem primitivo diante da natureza. Nasceu, provavelmente, dessa analogia de situações a nostalgia do pensamento mítico tão acentuada nos tempos modernos desde o advento da revolução impressionista, mas sobretudo do pós-impressionismo e dos contatos com as artes das culturas arcaicas passadas e dos povos primitivos não-europeus. Os filósofos pré-socráticos, preocupados sobretudo com suas cosmogonias, deixaram ao desenvolvimento científico e lógico ulterior o cuidado de discriminar o que era erro do que era intuição verdadeira. Demócrito nos deixou a noção do átomo, de cuja existência jamais teve provas. Assim houve *notícia* da existência de certos fenômenos do universo como os próprios átomos, *antes* de terem sido descobertos pela ciência, antes de esta ter formulado leis para seu comportamento. Numa mesma ordem de idéias, podemos apontar para o que se passa no campo da matemática de hoje. Aí as lucubrações mais fantasistas resultam ser geralmente aproximações do real antes insuspeitadas, ao mesmo tempo que redutíveis a entidades espaciais geométricas imagináveis até então, sem contudo deixar igualmente de encontrar utilização para decifrar fenômenos e leis físicas desconhecidas.

Se, desde Newton, a geometria e a mecânica têm sido consideradas as bases indestrutíveis da física e das demais ciências naturais, para os meios do século XIX, porém, essas bases começaram a ser postas em dúvida com o advento de uma nova ciência, a termodinâmica. A segunda lei da termodinâmica relativa à transformação da energia, à passagem do calor a outra energia ou vice-versa, juntamente com a idéia da entropia, pôs em destaque uma intuição fundamental da mentalidade científica moderna: a distinção capital entre processos reversíveis e irreversíveis. A influência dessas idéias passou então a dominar cada vez mais o espírito dos cientistas. A luta entre os partidários da energética encheu todo o resto do século até princípios deste. Mas já então Planck, o criador da teoria quântica, podia escrever, generalizando o alcance daquela distinção entre processo reversível e processo irreversível, para lhe dar a importância de um traço básico de todo acontecimento na ordem natural, o seguinte: "Esta distinção, com mais direito do que qualquer outra, podia ser tomada como base preeminente para a classificação de todos os fenômenos físicos e poderia ainda eventualmente desempenhar o papel principal em qualquer cosmologia da física do futuro" (Conferência em Leyden, em 1908, citada por E. Cassirer). Simultaneamente, a teoria da eletricidade conhecia enorme desenvolvimento, desde que Faraday e Maxwell introduzem a teoria do campo eletromagnético.

Com todos esses acontecimentos no plano científico, novos conceitos são transplantados para o domínio especulativo da teoria do conhecimento e outros ramos da filosofia, pois as propriedades geométricas, as únicas que restavam para traduzir os fenômenos do mundo sensível e físico, desde o abandono das velhas noções metafísicas provenientes ainda da física aristotélica, provaram ser insuficientes para a complexidade crescente da realidade exterior. Novas qualidades são então chamadas em auxílio para definir as estranhas concepções objetivadas da visão científica atualizada. Suas propriedades têm como características principais um dinamismo intrínseco que as torna ainda menos acessíveis à percepção imediata do que as geométricas; superação do diálogo energia-massa pelo de dinamização da massa, descontinuidade da matéria etc. Por coincidência, deliberada ou inconsciente, os artistas contemporâneos passam também a fundar suas pesquisas nesse dinamismo novo, nessa *visão em movimento*, de que Moholy-Nagy foi um dos grandes teóricos e um dos exploradores mais lúcidos.

Cubistas e futuristas, expressionistas e pós-impressionistas, Klee, Mondrian, Kandinsky, Malévitch, Moholy-Nagy, Doesburg, Arp, Pevsner, suprematistas, vorticistas, raionistas, neoplasticistas, construtivistas, abstracionistas, expressionistas, todos recorrem com maior ou menor propriedade a essas noções para explicar as concepções que os movem.

Klee, que além de artista visionário foi professor eminente e um fino teórico, dividiu o seu livro de *Esboços Pedagógicos*, resumo das lições na Bauhaus, em quatro partes bem sintomáticas: Linha Proporcionada e Estrutura; Dimensões e Equilíbrio; Curvas de Gravitação; e Energia Cinética e Cromática. A sutileza de seu pensamento e de sua imaginação plástica vai muito além do puro mecânico e da simples geometria métrica, como também da projetiva: partindo do simples ponto em progressão para a linha, ele eleva esta última de medida de toda proporção à noção eminentemente energética das linhas de força, abstrações vitalmente atuantes nas estruturas dinâmicas como as correntes de água, por exemplo. Tratando de dimensões e equilíbrio, substitui a velha no-

ção estática de simetria pela de "igualização das partes desiguais, mas equivalentes" (A arte de Calder). Ao abordar a seguir o problema da posição do homem e do objeto no espaço, em relação à força de gravidade, ou dinâmica natural das coisas determinada pela curva gravitacional, o artista é sobretudo sensível às "regiões onde diferentes leis e novos símbolos permitem um movimento mais livre e uma posição mais dinâmica". Na última parte, dedicada aos fenômenos energéticos, ele introduz, para compreensão e definição dos fenômenos naturais, um elemento externo, mas fundamental, que é o *quantum* humano, isto é, a idéia, uma forma simbólica. Para Klee, a "composição" só existe como "coordenação cinética" ou "solução de infinitude cinética". A energia, como num sistema termodinâmico, se resolve então por uma "intensificação da cor" que se move entre o extremo negro e o extremo branco. Em Kandinsky, os objetos não são outra coisa senão um campo de energia-tensão, e, quanto à composição, é um simples arranjo de linhas (*Punkt und Linie zur Flaeche*). O que ele ensinava aos alunos na Bauhaus era observar, não a aparência externa do objeto, mas os seus elementos estruturais e o que ele chamava de força lógica e tensões. Para Mondrian, o ritmo é tudo, pois sua função é expressar o movimento dinâmico através de uma contínua oposição dos elementos da composição. Por este meio, a obra de arte, uma pintura, é uma espécie de campo eletromagnético onde forças contraditórias, mas organizadas, exprimem o que ele designa por *ação*, quer dizer, vida. A ação é criada pela tensão da forma, da linha e da intensidade das cores. Na sua arte, o mestre holandês só distingue oposições de posição e dimensões. Em outra ocasião, escreveu: "Tanto a ciência como a arte estão descobrindo e nos fazendo conscientes do fato de que o tempo é um *processo de intensificação*, uma evolução do individual para o universal, do subjetivo para o objetivo; para a essência das coisas e de nós mesmos (...) Através da intensificação podemos criar sucessivamente planos cada vez mais profundos (...)" (*Plastic Art And Pure Plastic Art*).

Esses conceitos de força, de energética, de dinâmica, intensificação etc. vieram daquelas ciências provavelmente via psicologia moderna, sobretudo as várias escolas holistas, como a *Gestalt* e a variante organísmico-dinâmica de Kurt Lewin. O pintor e teórico Allen Leepa (*The Challenge of Modern Art*) a propósito escreveu: "A energia psíquica de um período tem influência marcante sobre os tipos de forma e imagens usadas. Fundamental à atividade do homem é o alívio de tensões que são causadas por problemas sociais e pessoais." Kurt Lewin, o eminente fundador da psicologia topológica, que procurou definir os conceitos psíquico-dinâmicos com os topológicos (*A Dynamic Theory of Personality*), dá como causa do comportamento, sob todos os seus aspectos, "os sistemas de energia e tensões internas" que resultam das necessidades do indivíduo. Sua teoria se baseia essencialmente no conceito de campo, transplantado da teoria eletromagnética para a psicologia. "Todo comportamento (inclusive a ação, o pensar, o desejar, o esforçar-se, o avaliar, o realizar etc.) é concebido como mudança de algum estado de um campo em determinada unidade de tempo" (*Field Theory in Social Science*). No plano psicológico individual, essa noção é equivalente ao que Lewin chama de "espaço de vida" do sujeito. O conceito de campo ajusta-se perfeitamente ao da sensibilidade contemporânea, feita de oposições diretas de direção e de movimentos, de intensificação e de tensões, num meio bem-delimitado.

Os processos tradicionais de criar espaço como a perspectiva, o esforço, os planos em diagonal, ou inclinados, o claro-escuro, nos davam do espaço uma imagem passiva, não criando o que é essencial à mentalidade e à sensibilidade moderna: um sentido de *força espacial*. A relação de planos numa superfície cria tensão, cria força, enquanto o espaço em si não cria. Para Leepa "o espaço que os planos criam se torna ativo por associação com as relações de emoção-tensão e o sistema de energia psíquico fundado nessa oposição de tensões". A força é mais intimamente ligada com o plano da tela do que com o espaço realístico retratado (...) A reacentuação da superfície pela pintura contemporânea plana traz esse traço essencial do trabalho criador. A tensão-emoção parece ser intimamente ligada ao deslocamento e oposição das formas na superfície da tela. O deslocamento das formas controla na realidade a direção da emoção-tensão: é o elemento mais poderoso com que trabalha o artista. Isso não quer dizer que o espaço não funcione nesta emoção-tensão, mas que é criado como elemento mais espontaneamente sentido do que compreendido intelectualmente enquanto o artista pinta" (Allen Leepa).

É fundamental para a compreensão da pintura moderna, e, portanto, da sensibilidade contemporânea, distinguir entre o espaço que para existir depende que o reconheçamos na tela e o espaço sentido, ou melhor, esse sentimento de um espaço circundante que entra como fator indispensável à evidenciação das forças componentes da tensão formal.

Assim, artistas e teóricos nos falam cada vez mais dessas qualidades dinâmicas – tensão, energia, força, vibração, atração – e cada vez menos dos velhos termos surrados das receitas acadêmicas. A idéia de balanceamento tende por isso mesmo a ser substituída pela de relações espaciais; a de composição pela de campo de forças; a de desenho pela de inter-relações de linha e planos etc. A noção acadêmica de composição era de ordem essencialmente estática, visando sobretudo chamar a atenção do observador para as figuras ou formas colocadas privilegiadamente nos planos centrais do quadro. As composições ditas triangular, piramidal, circular etc. tinham grande cotação e ainda hoje são minuciosamente descritas nos manuais compositivos.

Numa passagem, muito interessante, sobre, por exemplo, o problema do balanceamento e composição, Allen Leepa, com a dupla autoridade de artista em exercício e escritor, descreve com precisão o processo criador do artista, movido sempre e insistentemente (Kandinsky!) pela idéia de força e de equilíbrio num campo definido. O sentimento de força e o sentimento de equilíbrio, diz-nos Leepa, andam sempre confundidos, embora sejam diferentes ainda que relacionados. O último, isolado, como na pintura tradicional, é como um "sentimento de gangorra": massas de um lado da tela, massas do outro lado; um canto de tela *vis-à-vis* de outro canto. Ora, o sentimento de força, a sensação de equilíbrio de formas numa tela produzem sempre no pintor, quando trabalha, intensa experiência emocional, de que depois participa o espectador de modo ativo. Trata-se, continua ele, descrevendo sua própria experiência, de uma reação emocional para com uma relação de partes que se

opõem umas às outras e que o artista sente à medida que avança no trabalho. Mas o simples ato de balanceamento de formas na tela *não requer necessariamente grande intensidade emocional*. E, prosseguindo, nos dá a razão pela qual o sentimento de força e o de balanceamento são tão freqüentemente confundidos: é que "ambos os processos funcionam ao mesmo tempo durante a atividade criadora, à medida que o artista trabalha, desenvolve toda a sua pintura, opondo e balanceando uma forma contra a outra. Em outras palavras, é possível experimentar equilíbrio sem intensidade emocional, mas não é possível sentir intensidade emocional sem equilíbrio; emoção-tensão não pode ser criada sem equilíbrio – ela incorpora o *balanceamento numa experiência mais intensa e mais profunda* (...) Uma pintura balanceada não é necessariamente uma pintura de criação. O artista pode sentir balanceamento em sua tela e ainda não experimentar nenhuma intensidade emocional. A vitalidade expressiva de uma pintura não é determinada pela justaposição passiva de formas na tela, mas por uma relação profundamente sentida dessas formas". Procurando definir com mais profundidade esse misterioso binômio, equilíbrio dinâmico-emoção-tensão, Leepa recorre à autoridade de Mondrian, o austero e formidável mestre da dialética das oposições de direção e posição, que assim o descreve: "(...) o equilíbrio de qualquer aspecto da natureza se apóia na equivalência de seus contrários". Essa descrição mostra como são indissoluvelmente fundidos o elemento inconsciente e o consciente, o elemento intelectual e o elemento impulsivo no processo criador.

Uma coisa porém se destaca com clareza: o artista vê, sente, relaciona e coordena simultaneamente; e todas essas experiências são ao mesmo tempo funções intuitivas, sensíveis e lógicas. As relações de espaço, de forma, de oposição de direções, de linhas de força, de intensificação, de repulsa e atração, de tensão e distensão, de diferenciação e integração e essa vigilância contínua, incessante, para não ver, não sentir, não compreender nada unilateralmente, tudo isso que é específico da atividade criadora artística mostra as afinidades que irmanam o processo mental de um sábio como Helmholtz e o de um artista como Cézanne; de um matemático como Klein e de um pintor como Kandinsky. Aliás, nesse ponto, é oportuno lembrar que uma autoridade insuspeita, como a do grande teórico da semântica moderna, W. M. Urban, põe os desprevenidos em guarda contra uma excessiva simplificação quanto a essa "popular divisão do simbolismo" que coloca de um lado arte, poesia e religião e de outro a ciência. Isto, diz ele, "pressupõe uma distinção entre arte e ciência, que, pelo menos nessa forma extrema, praticamente não existe. Mais e mais a própria ciência tende a negar o absoluto desta distinção e a insistir sobre o parentesco entre a imaginação artística e a científica" (*Language and Reality*).

Nota

1. Depois de escritas estas linhas, Védova, o laureado pintor italiano, me confessou, em conversa, que seu desejo era uma "pintura cega". (N. do A., 1960)

Arte neoconcreta uma contribuição brasileira

Ferreira Gullar

Introdução

A arte concreta não resultou de uma atitude simples em face da arte contemporânea, não foi tampouco a mera reação de um grupo de artistas a determinada tendência estética dominante. Trata-se de fato, de uma atitude que se insere numa visão geral dos problemas artísticos modernos, numa espécie de filosofia da arte, que se esboça inicialmente no pensamento do grupo *De Stijl* e, mais completamente, no manifesto da Bauhaus. Essa atitude implica, portanto, de um lado a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e de outro uma compreensão da atividade artística como intimamente ligada aos novos meios de produção, às novas técnicas e noções científicas. Ao contrário das tendências individualistas ou niilistas da arte contemporânea – expressionismo, dadaísmo, surrealismo, tachismo –, a arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento, o conhecimento teórico e a divisão do trabalho contam como fatores relevantes. Do movimento *De Stijl* e particularmente de Mondrian, a arte concreta herdou algumas idéias críticas básicas acerca da linguagem da pintura. Da Bauhaus, a visão social da arte, o ideal de integração da arte na cidade, na vida coletiva e ao mesmo tempo certo sentido experimentalista implícito no ensino bauhausiano.

Não é que os artistas concretos tenham pacificamente herdado aquelas idéias e aqueles problemas. Tanto no campo da expressão individual, como no campo da arte industrial e do ensino artístico, a posição de Max Bill não coincide exatamente com a de seus antepassados culturais – Mondrian e Bauhaus. Mas o que os liga – além dos pontos em comum – é que seus pensamentos, preocupações e atividades prendem-se a uns mesmos problemas fundamentais. Se Bill discorda da tese de Mondrian, segundo a qual o despojamento estilístico tinha por fim dissolver a pintura na arquitetura, reconhece que sua obra abriu um novo caminho para a arte e que seu ideal de integração se vai processando em nossos dias. No que se refere à Bauhaus, Bill recolheu-lhe as idéias centrais, mas criticando-as e atualizando-as.

Ao fundar a Escola Superior da Forma, em Ulm, preferiu um método de ensino menos experimentalista e ao mesmo tempo mais

preocupado com a formação individual. Procurou desvencilhar o *industrial design* da noção restritiva de forma como produto da função mecânica e incluiu a *beleza* no conceito de função.

Ao adotar a denominação de *arte concreta*, Max Bill procurava delimitar a seu campo de experiências em contradição com as manifestações ecléticas de arte abstrata às quais faltava, no seu entender, não apenas a necessária objetividade crítica – reclamada por Mondrian e pela Bauhaus – como uma orientação e um objetivo. Na Bauhaus, aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais. Aprendera a lidar com as cores como *fatos* da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética.

Mas a redução das formas e das cores a simples veículos da dinâmica visual não era suficiente para a estruturação de uma nova linguagem artística, expressiva. O outro elemento de que Bill se valeu foi a matemática e, quero crer, menos como meio de elaboração de suas obras do que como uma espécie de *mito temático*. A matemática passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente ao de verdadeira realidade. Era, no fundo, a motivação e a justificação daquelas formas que surgiam sem qualquer referência à realidade natural. E a decadência da arte concreta se manifesta exatamente quando, invertendo-se os termos da questão, passou-se a buscar uma aproximação maior entre os dois campos – o da arte e o da ciência – o que, fatalmente, resultaria, como resultou, no predomínio dos princípios desta sobre os daquela.

Essa submissão se manifesta de modo mais evidente na pintura concreta do que na escultura.

O tratamento objetivo dos elementos visuais – e a sua redução a fatos perceptivos sem transcendência – conduziu a uma atitude analítica que deveria ser levada às últimas conseqüências sob pena de se deter a experiência na mera utilização de efeitos éticos. Já desde a Bauhaus esse perigo se anunciava, mas ali tais experiências não se apresentavam como um fim em si mesmas: eram a preparação para um trabalho prático – o desenho industrial, a arquitetura – dentro da qual o artista já encontraria alguns determinantes formais e expressivos. Ora, no campo da expressão individual, como é o caso da pintura, as formas (e as cores) têm que trazer consigo uma significação que transcende o nível perceptivo.

A simples "produção de campos de energia, com a ajuda da cor" – que para Bill constituía uma das características básicas da pintura concreta – limita excessivamente o campo da expressão do artista e torna as várias obras apenas variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico. Mas não seria justo admitir que os artistas concretos ignorassem essa verdade elementar da arte. Na realidade, partiam de um conceito de forma – avalizado pelos psicológos da *Gestalt* – que identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A *Gestaltheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (*La Structure du Comportement*, Presses Universitaires de France, 1953, Paris), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção. "A forma física – diz ele – é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas, quer se trate, como na divisão das cargas elétricas num condutor, de condições topográficas, ou, como no de uma gota de óleo no meio de uma massa de água, de condições já por si dinâmicas".

Sem dúvida, certos sistemas modificam por sua evolução anterior as condições de que eles dependem, como mostra a polarização dos elétrodos no caso da corrente elétrica, e pode-se imaginar que sejam capazes de deslocar suas partes móveis de modo a restabelecer um estado privilegiado. Mas a ação exercida de fora tem sempre por efeito reduzir um estado de tensão, orientar o sistema para o repouso. Não se dirá o mesmo das estruturas orgânicas, onde o equilíbrio é obtido não com relação a condições presentes e reais, mas a condições apenas virtuais que o próprio sistema torna existentes. Não caberia aqui expor por inteiro a crítica de Merleau-Ponty à *Gestaltheorie*, embora isso pudesse tornar mais claro o nosso pensamento. Basta dizer que ele demonstra como os psicólogos da forma invertem os termos do problema da percepção e, embora não o pretendam, reafirmam a contradição homem-natureza. No que se refere à forma privilegiada, dizem os gestaltistas que ela o é por ser mais simples. Merleau-Ponty demonstra que pelo contrário, a forma é mais simples por ser privilegiada, isto é, nós a julgamos mais simples pelo fato mesmo de que ela se adequa harmonicamente à nossa percepção.

O conceito gestaltiano da forma aplicada à consideração dos problemas estéticos tende a um dogmatismo, porque, se as formas se reduzem à sua condição física, se são as mesmas leis que regem a forma física e forma na percepção, então é possível estabelecer o privilégio de certas formas sobre outras. De um ponto de vista científico, pode-se dizer, por exemplo, que a gota de água, por realizar o princípio do *máximo de matéria no mínimo de espaço*, é uma forma perfeita. Mas, no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a "perfeição" da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como fenômeno físico – que ela também o é, sem dúvida – a *Gestaltheorie* relega para segundo plano o problema da significação.

Mas a forma significativa é a matéria mesma das artes visuais.

Não se pretende com isso negar totalmente a *Gestaltheorie* – cujas descobertas sobre as leis da percepção são definitivas – mas, sim, adotando o ponto de vista de Merleau-Ponty –, negar a interpretação teórica dos princípios descobertos. A importância dessa crítica para a arte está em que ela reabre o problema da percepção ao invés de dá-lo como esgotado e decifrado. Se os teóricos da Gestalt estivessem com a razão, não restaria para a arte outro caminho senão aquele adotado pelos pintores concretos: se o fenômeno da percepção está decifrado, se já sabemos *como se percebe*, não nos cabe mais que ilustrar esse conhecimento. E não é outra coisa que faz Max Bill, por exemplo, no seu quadro *Quadrado Branco*, no qual um quadrado branco, colocado assimetricamente numa estrutura de quadrados de

uma só cor, quebra a unidade estática e lógica e lhe empresta dinamismo. O que nos diz esse quadro? Diz-nos que a mudança de um simples elemento numa estrutura modifica a estrutura inteira. Mas como essa não é sequer uma unidade nova, a obra se restringe à ilustração de um problema perceptivo.

A redução dos elementos pictóricos e plásticos ao nível dos fatos perceptivos imediatos foi uma necessidade real no processo crítico da pintura moderna, e está ligado, como o problema da representação da natureza, à evolução dessa arte para uma linguagem nova, independente, sem alusão à aparência do mundo. Se com o Impressionismo começa a demolição da linguagem tradicional que explode definitivamente no Cubismo, é com Mondrian que o problema é posto em toda a sua evidência: a representação do mundo é reduzida a linhas e planos de cores puras. São esses elementos que se fragmentarão mais tarde nas experiências bauhausianas e na pintura concreta. Mas enquanto em Mondrian e Malévitch aquelas formas geométricas eram, na verdade, símbolos – referência a uma realidade abstrata – na arte concreta elas se reduzem a fatos físicos, a matéria sem mito e sem história. No entanto, o problema da representação, aí, não só permaneceu, como se agravou. Essas formas, em que pese o seu caráter não-alusivo, estão sobre um fundo de representação – e assim continuam a desempenhar o papel de *figura*.

Coloca-se, de maneira crua e imediata, o dilema figura-fundo. Mas no nível da pura percepção, esse problema é insolúvel, porque tudo o que se percebe está sobre um fundo: a contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações. A limitação da arte está em que, ao atingir esse ponto, ela se deteve, esquecendo-se da natureza crítica de sua problemática. O caminho a seguir era levar adiante a crítica da linguagem visual: resolver a contradição figura-fundo pela desintegração e eliminação da *figura*, da *forma-objeto* e reencontrar, noutro plano, o vazio malevitchiano. Do vazio nasce a significação, ou não nasce nada. Mas o homem não suporta o vazio e, por isso, ao defrontar-se com ele, gera de si um mito novo.

No Brasil, sobretudo, o conceito puramente visual da forma assumiu entre os artistas concretos (particularmente, os paulistas) um caráter radical. Por isso mesmo, talvez, também aqui, surgiu a reação a esse conceito e um movimento de revisão da teoria concretista. Essa reação se exprime nas idéias e nas obras do Grupo Neoconcreto, que estudaremos aqui.

A arte neoconcreta ainda não tem história, pois está praticamente nascendo. Além de um punhado de obras realizadas, ela é, sobretudo, uma experiência estética que se vai desenvolvendo dialeticamente à força de indagações e respostas. Vindos de experiências pessoais, até certo ponto isoladas, mas trabalhando as mesmas proposições gerais da arte concreta, os artistas que integram esse movimento, encontram-se, em certo ponto, pela afinidade das soluções que iam descobrindo. Essas soluções permitiram-lhes uma reformulação de alguns problemas básicos da arte contemporânea. Em março de 1959, realizaram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um Manifesto em que definam a sua posição. Sete artistas participaram da I Exposição Neoconcreta, que reuniu trabalhos de pintura, escultura, gravura, poesia e prosa. Estes artistas são: Amilcar de Castro (escultor), Ferreira Gullar (poeta), Franz Weissmann (escultor), Lygia Pape (gravadora), Lygia Clark (pintora), Reynaldo Jardim (poeta) e Theon Spanúdis (poeta).

O Manifesto Neoconcreto – inserto no catálogo da Exposição e publicado pelo SDJB em 21.3.1959 – afirmava que a expressão neoconcreta define uma tomada de posição em face da arte não-figurativa *geométrica* (Neoplasticismo, Construtivismo, Suprematismo, Arte Concreta), e particularmente, em face da direção tomada no Brasil pela arte concretista. Passa, então, o documento a examinar o desenvolvimento da arte construtiva (dita geométrica), com o objetivo de explicar historicamente a exacerbação racionalista a que essa tendência foi levada e que terminou por sobrepor os conceitos objetivos da ciência nos problemas estéticos propriamente ditos. Sendo na sua origem uma reação à linguagem impressionista, a cuja dissolvência opunha um novo sentido construtivo, a arte dita geométrica se deixaria influenciar pelas novas concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para racionalização cada vez maior dos propósitos estéticos. A influência da ciência sobre a arte, na primeira metade deste século – diz o Manifesto Neoconcreto – não se fez apenas sobre a realização das obras, mas, sobretudo, sobre as teorias e a crítica da arte que, à falta de uma terminologia nova e precisa, adotou a linguagem e o ponto de vista científicos, colocando-se muitas vezes numa posição que traía a complexidade do trabalho criador. Daí resultou uma orientação limitada da experiência em alguns casos e noutros a simplificação dos problemas colocados por alguns grandes artistas e a incompreensão das idéias e propósitos contidos em suas obras.

Assim, os neoconcretos propunham uma revisão de Mondrian, de Malévitch, de Pevsner e outros, partindo da convicção básica de que a obra de arte não pode ser a mera ilustração de conceitos apriorísticos. A essa convicção tinham eles chegado por suas próprias experiências e – o que é mais importante – depois de trabalharem dentro da área concretista. Foi o próprio trabalho (e o pensamento sobre esse trabalho), que os levou a um ponto em que as idéias formuladas da arte concreta já não eram suficientes para a compreensão do que faziam nem se harmonizavam mais com seus propósitos. Essa situação levou-os a uma crítica das idéias concretistas e, naturalmente, à necessidade de um reexame do processo que conduziu a arte construtiva do Cubismo ao grupo da Escola de Ulm.

Como vimos, a arte concreta chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limitá-la a determinados esquemas perceptivos. Com isso, a experiência do artista também teve de restringir-se à colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados, de linhas ou superfícies. Da impessoalidade pregada por Mondrian – o que pretendia na verdade era eliminar da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais – chegou-se à eliminação da própria objetividade do artista, que foi substituída por uma objetividade exterior a ele, ditada pela fatalidade das leis físicas. O exame da problemática da arte construtiva nos ensina que esse fenômeno é conseqüência de um trabalho crítico que constitui o cerne mesmo dessa arte, mas ensina também que essa crítica se liga igualmente ao aspecto significativo das formas e que só o esquecimento desse outro lado do problema deteria a arte concreta do ponto

em que se encontra hoje. Chegado a esse estágio de significação formal, o artista concreto deveria levar avante o processo crítico de que se fez herdeiro, ao invés de conformar-se com a coincidência entre suas experiências e os princípios teóricos da percepção descobertos pela *Gestaltheorie*. Não só esses princípios não esgotam o problema da percepção, como a sua pura e simples existência já torna desnecessária aos artistas provarem o que está formulado. A arte neoconcreta pretende ter reaberto a questão fundamental colocada pela arte contemporânea: a questão de uma linguagem visual autônoma não-representativa.

Por isso mesmo, os neoconcretos rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como *máquina* ou como *objeto*, para aproximá-la antes de uma noção orgânica. Se é certo que se pode decompor a obra de arte, em partes, pela análise, não é menos certo que esse tipo de abordagem tem muito pouco a ver com a sua verdadeira realidade, que só se rende ao espectador pelo contato direto, pela apreensão fenomenológica. "Acreditamos – diz o Manifesto – que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, e não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita. (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez". Trata-se, portanto, de um problema de significação e não meramente de percepção. Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados – que partem de um suposto conhecimento do que seja a forma, a cor e até mesmo as leis que a regem –, os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência, direta, novas significações. "É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validez, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não pré-existiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis." Tais afirmações poderiam levar a crer que os artistas neoconcretos pretendem fugir a toda e qualquer objetividade para se lançarem no caos subjetivo. Mas, na verdade, refutando a objetividade exterior ao indivíduo, afirmam uma objetividade mais profunda resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem. Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética (percepção da forma) como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas. E se assim pensam é por terem do *corpo* a noção de *totalidade simbólica* e *simbolizadora*; que a tudo apreende como significação, reage e transfere. Assim a experiência visual não se limita nem ao órgão de que se utiliza nem às conotações limitadas a esse tipo de contato com o mundo. Na verdade, como diz Merleau-Ponty, "os sentidos se simbolizam", a percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas etc. – e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo – do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais. E aqui tocamos um outro equívoco da arte concreta que supôs chegar, pela depuração dos elementos visuais de tudo aquilo que não fosse estritamente ótico, às matrizes mesmas da visão. Mas como a visão se constitui exatamente da soma das experiências do corpo todo, o que certa arte concreta fez não foi mais que criar artifícios óticos, desligados da simbólica geral perceptiva e, por isso mesmo, destituídos de significação. Evidentemente, nem todas as obras concretas podem ser acusadas dessa espécie de alienação. Devemos acrescentar ainda que, se esses *objetos óticos* especiais conseguem certo choque significativo em quem os vê por quebrarem a norma perceptiva, logo são eles assimilados, decifrados pelo corpo, passando a ocupar ali uma função significativa restritiva.

Não é preciso dizer que, na origem desse despojamento, está Mondrian, em Malévitch essa intenção está sempre presente. O problema significativo é deslocado quando, em 1930, Doesburg estabelece um paralelismo entre as formas pictóricas e as formas naturais, atribuindo àquelas uma concretude idêntica à destas. Enquanto para Malévitch o quadrado preto sobre fundo branco era "a sensibilidade da ausência do objeto", para Doesburg o quadrado é um objeto tão real quanto uma pedra. Essa condição de realidade está implícita em qualquer signo e, mais importante que ela, é a significação que ele carrega. A posição adotada por Doesburg – que influenciou a arte concreta em sua origem – conduziu a uma relação de objetividade entre o artista e a forma equivalente à do cientista em face da natureza. Desligada do contexto significativo geral, a forma foi submetida a exame de laboratório, analisada e desintegrada como uma partícula física. Despojada de todas as aderências, não-visuais, por um olho que quer atingir a especialização de um aparelho mecânico, a forma reduziu-se a um ato puro de percepção, sem historicidade. E aqui se revela o fundo idealista da arte concreta que se pretende suspensa acima do devir, fora da História e da contingência.

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado espontaneamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente, através de seu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma *estranheza* que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não lhe ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar *espontaneamente* o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*. A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural que nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. Criou dificuldades à percepção, como toda arte o faz. Mas desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. A arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas num contexto de significações. Volta a impregná-las das conotações mais imediatas que se realizam num nível anterior às associações explícitas. A arte neoconcreta rompe com a visão especializada, estanque devolvendo as formas à sua multivocidade perceptiva. Essas idéias se tornarão mais claras quando examinarmos, adiante, as obras dos artistas neoconcretos.

II

A arte neoconcreta não é o resultado da pura e simples rejeição dos postulados concretistas, não é uma reação exterior a eles: é

um aprofundamento da experiência implícita neles. Se termina por contradizê-los é porque busca, por detrás dos postulados, uma intenção fundamental, anterior à própria arte concreta, e que, através do desenvolvimento da arte contemporânea, orientou o trabalho de artistas como Mondrian, Tatlin, Malévitch, Sofia Tauber-Arp, Calder, Pevsner e outros. A rigorosa disciplina concretista originou a reação tachista que pretende afirmar, no outro extremo, a ausência total de ordem e disciplina. Os artistas neoconcretos, porém, sem negar a experiência passada abrem-na a novas possibilidades.

Os problemas se recolocam. Os neoconcretos, retomando a questão da *forma significativa*, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de quadro e escultura e propõem uma linguagem efetivamente não-figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um esforço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço real, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para escultura).

O passo decisivo para a colocação explícita desses problemas foi dado por Lygia Clark, desde os trabalhos que realizou por volta de 1954, quando, rompendo com a temática concretista, enfocou o quadro como um todo orgânico, significativo, no qual a moldura tinha também uma significação. Se era certo que, para o artista, as relações entre *quadro* e *moldura*, entre esta e o espaço interior e exterior, não eram claras, isso não impediu que, intuitivamente, levasse a experiência adiante, até o ponto em que tais relações já se manifestavam e lhe abriu novas perspectivas de trabalho.

A importância da série de obras realizadas por Lygia Clark, entre 1954 e 1958, reside no fato de ter ela, através dessas obras, libertado o quadro de suas conotações tradicionais, rompendo com o espaço de representação que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas. Teve ela a intuição de que, livre de todo intuito figurativo, era o quadro mesmo – a pintura – que se punha em questão. A eliminação da figura e dos recursos expressivos da pintura tradicional – ainda presentes mesmo no Cubismo – não significava apenas uma evolução, um elo a mais de uma cadeia, mas a ruptura da cadeia. Uma composição de formas geométricas em cores puras era ainda *pintura*? Se essas obras se desligavam totalmente do tipo de significação que definia a pintura, caberia ainda votá-las à mesma função da outra pintura? Essas perguntas Lygia Clark possivelmente não as teria formulado àquele tempo, mas a direção que, a partir de então, imprime a seu trabalho, revela a presença desses problemas: preocupa-se com a integração da pintura na arquitetura e realiza uma série de maquetas de salas, quartos, *halls*, utilizando as linhas de junção entre parede e porta como elemento diretor da decoração.

Já vimos, ao tratarmos do Neoplasticismo, que a preocupação dos pintores desse movimento estava também voltada para a integração da pintura na arquitetura. Acredito que essa preocupação, tanto em Mondrian como em Lygia Clark, nasce do fato de que o quadro, desligado de sua significação tradicional, perde seu lugar no mundo, donde pensar o artista em dissolvê-lo na arquitetura. Sucede, entretanto, que se na época de Mondrian, quando a arquitetura moderna começava a se formular, tal utopia ainda era possível, hoje, a realidade a proíbe. A arquitetura evoluiu para uma autonomia que repele a superposição de expressões. A policromia arquitetônica tem sido realizada, mas pelo próprio arquiteto, quando julga ele necessário o uso da cor para completar a plasticidade da construção. Colocada a questão nestes termos, e verificada a impossibilidade da integração, teríamos de concluir pela morte da obra de expressão individual. Esta seria, porém, uma conclusão teórica, porque de fato Lygia Clark levou a experiência adiante e encontrou uma resposta que, se destrói o quadro reafirma a possibilidade da expressão individual sem ele.

Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações – estendeu a cor até a moldura, pôs a *moldura* dentro dele – mudou-lhe a natureza e o sentido. Limpou-o das conotações antigas e o trouxe de volta à percepção impregnado de outra dinâmica, de outros propósitos. Já o quadro (se ainda era quadro) não preexistia ao trabalho do pintor. Noutras palavras, o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía – e não artesanalmente apenas – a própria criação do *quadro* como realidade material existente: quadro e expressão se confundiam, ambos, nasciam de um mesmo movimento formulador. Lygia Clark eliminou a contradição entre o fundo representativo e a forma-signo: o *quadro* inteiro tornou-se a forma-signo, cujo fundo é o espaço real mesmo – o mundo.

Com isso, Lygia Clark abriu um caminho para sua expressão. Das *superfícies moduladas* (1956 a 1958), constituídas de placas pretas e brancas que parecem vir de fora para se articularem no *quadro* e o construir, passou ela aos *contra-relevos*, em que essas placas já se superpõem, mantendo, entretanto, sensível a sua independência individual, o que lhes empresta uma espécie de transparência virtual. Um novo problema de tempo perceptivo se esboça nessas obras, dando-se, também, um enriquecimento da percepção visual contaminada de conotações táteis peculiares.

Mas esses *contra-relevos*, muito embora sejam expressões completas e autônomas, eram ainda uma etapa nesse caminho de Lygia Clark para construção no espaço. Continham eles, em germe, as possibilidades que ela iria desenvolver plenamente nos seus não-objetos móveis, a que deu o nome metafórico de *bichos*. Aqui, Lygia Clark abandona a madeira e passa a utilizar o metal, em chapas que se articulam com dobradiças – as quais funcionam como a espinha dorsal da estrutura. Os elementos primeiros da construção são, em geral, duas placas sobrepostas, subdivididas e articuladas por dobradiças, sendo que a placa de cima e a de baixo, prendem-se uma à outra num ponto qualquer. O movimento que se faz com qualquer das partes de uma das placas promove o desdobrar progressivo das outras, de modo que a estrutura toda se levanta e vai se transformando à medida que continuamos a movimentá-la.

Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planas e vazias como se se desse o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma. Detida em determinada posição, a estrutura nos comunica aquela mesma sensação de transparência e de tempo acumulado que sentimos nos

contra-relevos. Aqui, entretanto, as conotações táteis se somam à solicitação motora e, se atendemos a essa solicitação, se movemos a estrutura e a transformamos, já uma segunda contemplação se nos oferecerá mais rica de conotações: a nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nós tivéssemos vertido nela; contemplâmo-la agora, não mais como uma coisa exterior a nós, mas como um produto também do nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa.

E nisso reside outro aspecto importante e novo desses não-objetos de Lygia Clark. É que, com eles, a relação entre o espectador e a obra se modifica. O espectador, que então não é o espectador imóvel – é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. Mas aquela estrutura móvel possui uma ordem interna, exigências, e por isso não bastará o simples movimento mecânico da mão para revelá-la. Ela exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão.

III

A *I Exposição Neoconcreta*, de março de 1959, recolocando os problemas da arte geométrica, teve efeitos benéficos sobre alguns artistas ligados a essa tendência. A crítica da forma seriada, tão comum nas obras concretistas, vinha libertar a pintura construtiva desse tipo de concepção e reabria perspectivas para uma arte de expressão em que a forma significante retomava o lugar dos jogos óticos que haviam conduzido a arte concreta a um impasse.

Em lugar das composições vibráteis, da exploração ótica de elementos cromáticos e formais, os neoconcretos propunham uma compreensão da forma como duração, o que implicava a interiorização dos ritmos visuais, a busca de uma significação mais profunda, mais complexa. Libertos dos princípios apriorísticos que tinham desligado a forma visual de toda *contaminação*, os neoconcretos, por assim dizer, fizeram-na baixar de novo a terra para torná-la veículo de sua vivência pessoal. Não se tratava de uma ruptura com toda a experiência da arte construtiva, iniciada no Cubismo, mais radicalmente, por Mondrian. Tratava-se, antes de uma retomada dessa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário. Na sua origem, a pintura geométrica não tinha o sentido cientificista que se lhe atribuiu depois: era a busca intuitiva de uma nova linguagem simbólica, de significação direta, que vinha substituir a linguagem icônica da pintura tradicional. Aquela pintura tinha, como intuito fundamental, a eliminação da representação, e essa eliminação se foi fazendo, passo a passo, através desse meio século de arte dita abstrata. Das formas significativas chegava-se às formas geométricas puras, mas essas formas se desenhavam, ainda sobre um espaço preexistente que continuava a afirmar seu caráter de figura, de representação. Foi esse espaço que a arte neoconcreta destruiu. Já vimos de que maneira Lygia Clark enfrentou esse problema e as conseqüências que teve, para sua evolução pessoal, a solução que encontrou. Outros artistas se acercaram dele e também, procuraram, por sua vez, resolvê-lo. É o caso de Aloísio Carvão e Hélio Oiticica.

Aloísio pertenceu ao grupo de pintores que constituíram o Grupo Frente, tendo sempre se caracterizado pelo esmero no acabamento e harmonia sutil dos elementos lineares e cromáticos. O contato com as obras

e idéias dos concretos paulistas, na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956-57), levou-o a um despojamento maior da forma, à rejeição integral das combinações tonais, donde evoluiria para um tipo de construção rítmica em que forma e fundo se entrosam num só movimento. O melhor exemplo dessa fase de sua pintura é o quadro *Ritmo Centrípeto Centrifugal*, exposto no Salão Moderno de 1958. Já nesse quadro, Carvão se livra da composição segundo elementos seriados e busca a duração da forma em lugar de sua dinâmica exterior.

A exposição neoconcreta de março de 1959, viria ampliar nele essa divergência com a concepção concretista o que lhe permitiu voltar, já dentro de outra visão espacial, à exploração da cor, que o rigor concretista o fizera abandonar. Mas não se trata, aqui, de mera volta, e sim, de redescoberta, uma vez que a cor ressurge livre de qualquer função figurativa ou demarcativa, para se tornar o elemento fundamental, significante, da obra. Tampouco pode-se dizer que se trata de cor *subjetiva*, no sentido de que esteja ela presa às tonalidades próprias à cor atmosférica, de fundo figurativo e sentimental. A cor das últimas obras de Carvão (1959-1960), é a um tempo clara e densa, nem se expõe totalmente à percepção nem se refugia em dissimulações e truques. Ela dura diante de nós. A vista a penetra, mas nunca até à decifração total, como se se alojasse no cerne da cor, na polpa da cor, lá onde a percepção já não encontra a resistência do objeto e onde tudo é apenas *tempo de perceber*.

Nesses quadros de Carvão, já não se encontra uma composição sobre um fundo, mas, apenas, faixas de cor que parecem vir de fora da tela e que ali se justapõem. Essa nova concepção espacial – nova no sentido de que é, agora, explorada conscientemente, dentro de uma problemática expressiva – nos revela um sentido inusitado da superfície que não mais se submete à função de *fundo* e um novo sentido da forma que já não é figura (mesmo geométrica). A forma aqui, é por assim dizer, a espacialização de um tempo cromático, resultado de um movimento interior único que ali se exterioriza diretamente.

Hélio Oiticica, o mais jovem dos artistas neoconcretos, partindo também dessa visão orgânica da forma-cor, realiza uma experiência muito pessoal, audaciosa, que o levou a romper com a superfície bidimensional e com o suporte ortogonal. Primeiramente, reduziu seu interesse cromático ao branco, variando-o, apenas, na textura e na intensidade. Seus quadros dessa fase continham, apenas, duas ou três faixas de branco que nos convidavam a uma contemplação silenciosa e ascética. Mas se em Carvão o motor principal é a cor, em Oiticica é a forma, ou pelo menos um sentido espacial da cor que não se satisfaz na bidimensionalidade.

Já vimos como o problema da ruptura com a bidimensionalidade está presente na obra de Malévitch, de Tatlin e Rodchenko. A pintura do passado, anterior ao Impressionismo, era dotada de uma tridimensionalidade virtual, isto é, dada pelo aprofundamento em perspectiva dos planos e dos valores cromáticos. Era uma tridimensionalidade representada e que se projetava para *dentro* da tela. É natural que uma pintura que rejeite a representação – que se queira uma realidade em si mesma – tenda ao espaço tridimensional, uma vez que esse é o espaço orgânico por excelência. Compreende-se, portanto, a solução pretendida por El Lissitzky, quando tentando conciliar o quadro e a ne-

cessidade de espacialização da pintura, criava um espaço virtual tridimensional *para fora*, numa inversão da perspectiva tradicional. Mas se tratava, ainda, de um espaço representado, insatisfatório, portanto, já que o problema estava em romper com a representação, mesmo abstrata. Por isso, Tatlin e Rodchenko construíram contra-relevos (expressão intermediária entre a pintura e a escultura) e Malévitch suas *arquiteturas suprematistas*.

Esse é o caminho retomado por coincidência e necessidade, por Lygia Clark e Hélio Oiticica – cada um ao seu modo – quando rompem com o quadro e constroem diretamente no espaço. Depois dessas superfícies pintadas com tênues faixas de branco, Oiticica pintou um conjunto de *quadros* de dupla superfície que se dispõem no espaço segundo uma organização determinada. O espectador deve caminhar em torno das placas e entre elas, a fim de apreender a cor, já não como uma pele esticada em determinado ponto do espaço, mas como relação dinâmica espacial – de apreendê-la como espaço, um novo espaço criado pela luminosidade da cor.

Penetra-se, assim, numa concepção arquitetônica da cor. O passo seguinte de Oiticica foi romper com a forma retangular do suporte, buscando uma unidade maior entre a forma e a cor entre a forma-cor e espaço: o suporte tornaria a forma exigida por uma visão dinâmica da cor no espaço. É o caso do *Branco 16*, exposto no Salão Moderno deste ano. Não obstante, sentiu o artista a necessidade de uma integração maior entre as duas superfícies que constituíam os seus não-objetos. Ao invés de duas visões frontais, mutiladas, era preciso oferecer ao espectador uma visão contínua da estrutura-cor, donde viria, também, maior entrosamento dessa estrutura no espaço. Daí passou aos não-objetos mais recentes, onde, inclusive, já se verifica um interesse mais acentuado pela exploração das múltiplas direções do espaço: a estrutura, não apenas resulta da acumulação de placas de cor, como se abre em labirintos, em cavidades ambíguas, onde a cor parece ressoar em contraponto à superfície deflagrada na luz.

Aonde irão dar tais experiências? É impossível dizer. Mas se essas obras são *experiências* no sentido de que convocam novos problemas, novas preocupações, novas relações dentro de nosso vocabulário visual, são também, *obras*, expressão realizada, cuja decifração plena só se dará com o tempo. Por ora, elas falam, talvez, apenas, a um grupo restrito, inconformado, e são, também, a expressão desse inconformismo. Admito que a maioria das obras neoconcretas se situa num limite extremo de nossa *cultura* visual, quase desligada da sintaxe geral que enlaça, explica e absorve as obras de arte contemporâneas. Mas, por isso mesmo, têm essas *experiências* o direito de reclamar para si a qualidade de uma nova sensibilidade. Tanto mais quando a situação da arte contemporânea não deixa dúvida quanto à dissolução das formas de expressão vigentes no campo das artes visuais.

IV

O problema da escultura na arte neoconcreta colocou-se de modo semelhante ao da pintura, muito embora guardando suas características próprias. Também neste campo, a forma significante substituiu a forma ótica e, conseqüentemente, passou-se do ritmo seriado a uma concepção mais complexa da escultura.

Os dois escultores que participam do movimento neoconcreto – Franz Weissmann e Amilcar de Castro – vieram ambos da experiência concretista, mas, tanto um como outro, sempre mantiveram certa distância com respeito aos princípios ortodoxos da arte concreta. Ambos sofreram uma influência inicial de Max Bill e dela partiram para a descoberta de sua expressão pessoal dentro do vocabulário construtivo.

A arte concreta encontrou, no campo da escultura – ou da construção no espaço real – terreno mais propício para seu desenvolvimento do que na pintura – espaço bidimensional – onde se limitou, na maioria dos casos, à ilustração de problemas perceptivos. O interesse dos artistas concretos pela exploração de novas relações espácio-temporais – o problema das superfícies sem-fim, das múltiplas direções do espaço etc. – não poderia, na pintura, ir além da representação de tais problemas, enquanto que na escultura, lidando com elementos *reais*, era mais livre a invenção e maiores as possibilidades intuitivas. A superioridade das esculturas de Bill sobre suas pinturas não indica simplesmente que Bill é melhor escultor que pintor mas, sobretudo, que as idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espaço real.

Weissmann era ainda um escultor figurativo quando, em fins de 1951, conheceu a *Unidade Tripartida*, de Bill, exposta na I Bienal de São Paulo. Àquela época, esculpia figuras onde os elementos naturalistas se reduziam a uma combinação de retas e curvas: encontrava-se, portanto, a um passo da abstração, mas vacilava em dar esse passo. Bill revelou-lhe um novo caminho, que Weissmann procurou seguir sem se desligar inteiramente das experiências anteriores. Passou a trabalhar com metal – chapas e cilindros – ora pintando-o, ora conservando-o à mostra, já sem qualquer alusão aos objetos naturais.

Por volta de 1953, Weissmann começa a se libertar da influência vocabular e temática de Bill. Abandona o problema das superfícies contínuas e não-orientáveis, para se interessar sobretudo pelo *vazio*, isto é, pelo espaço. São dessa época os primeiros trabalhos que realiza com delgadas barras de alumínio que se desenvolvem no espaço explorando-lhe a ambigüidade e acentuando-lhe a indeterminação. A forma aí se reduz a um desenho no interior do espaço, como mero sinal, indicação ou sugestão que serve apenas para revelar o espaço em sua plenitude, uma linguagem própria, despojada em sua fecunda delimitação. Durante os anos subseqüentes, Weissmann aprofunda essa expressão, encontrando ritmos cada vez mais econômicos e mais diretos para mostrar o *vazio*. Chega enfim a estruturas de grande leveza, ricas de perspectivas que se impunham ao espectador como um milagre de captação dessa coisa impalpável e fugidia que é o espaço.

Chegado a esse limite, Weissmann passa a enriquecer de novo suas construções já agora visando mais a uma orquestração desses ritmos de linhas e vazios, de que são exemplo a *Torre* e a *Ponte*, expostas no VII Salão Nacional de Arte Moderna. Mas essas obras, em que pese ao toque pessoal inventivo que Weissmann conseguiu incutir-lhes, ainda eram um prolongamento do vocabulário concretista. Foi por volta de 1958 que sua escultura ganhou um sentido mais orgânico, de ritmos descontínuos e repousados, e o espaço, por eles captado, assumiu uma expressão mais inferior, de repercussões mais amplas.

A qualidade e o caráter pessoal da obra de Weissmann advém sobretudo de ser ele um artista predominantemente intuitivo,

que busca na experiência direta da forma e do espaço a estrutura de suas obras. Suas idéias nascem diretamente do trabalho, como problemas imediatos aos quais dá ele solução: a teoria não encontra campo para se formular. Não obstante, afirmou Weissmann, certa vez, que "a escultura deve nascer do chão como uma árvore"; afirmação que, além de acentuar-lhe a natureza orgânica do pensamento escultórico, torna evidente sua preocupação em eliminar da escultura o propósito representativo ou ilustrativo. Reside nesse caráter orgânico de sua obra a afinidade que o liga ao movimento neoconcreto.

Amilcar de Castro, depois das primeiras obras que realizou dentro da área concretista em 1952, entregou-se a uma dura e solitária indagação, de que emergiu, finalmente, amadurecido e já dono de uma linguagem própria, despojada e intensa. Amilcar é um artista de muitas e complexas indagações, de modo que sua obra evolui, pausada e densamente, como o produto de uma experiência mais geral de que a obra que busca a expressão exata e definitiva. Sua passagem para a linguagem não-alusiva fez-se sem vacilações, e uma vez situado nesse novo campo, começou a trabalhar e a indagar na procura de sua significação profunda, de algo que tornasse essas formas puras veículos de significados que transcendessem à mera percepção física. É possível que tais problemas não se colocassem, então, para Amilcar, com essa clareza, mas as obras que realizou nessa época (como o trabalho que expôs na II Bienal de São Paulo) não deixam dúvida quanto à vontade de alijar de sua linguagem qualquer resíduo de gratuidade.

Na *I Exposição Neoconcreta*, em 1959, Amilcar voltou a expor depois de sete anos de aparente silêncio, e as obras que mostrou então eram já uma linguagem poderosamente significativa. O ponto comum de todas elas estava na expressão de uma força interior contida pelos ritmos implacáveis e decisivos da estrutura. Havia, entre elas, uma em chapa de ferro que se abria em dois planos inclinados, para cima e para baixo. Tratava-se, na verdade, de uma só chapa cortada ao meio submetida a uma torção precisa e expressiva – que, por assim dizer, deflagrava um dinamismo novo no espaço, transfigurando a forma e a matéria. Essa obra seria a fonte de uma série de outras que Amilcar realizou de lá para cá, três das quais foram expostas no *IX Salão Moderno*, em 1960.

Nessas últimas obras, Amilcar amplia o alcance obtido na primeira, e apenas pela orientação dos cortes e dobras, a que submete a placa retangular de que partiu.

Os ritmos conseguidos pelo levantamento de algumas partes da placa, pela torção de outras, pelas diferenças de planos, pela tensão e distensão da superfície, emprestam-lhe uma validade explosiva, um dinamismo virtual de gesto detido na iminência da atualização.

Por isso mesmo, esse movimento, que jamais se atualiza, jamais se perde e, detido, converge para o interior da própria forma, para o interior de si mesmo, e nos leva consigo para a intimidade da obra.

É a sua obra uma linguagem essencial, realmente não-alusiva e na qual não se descobrem sequer as referências a "problemas" geométricos ou matemáticos. Que suas obras possam implicar uma organização matemática qualquer – ou sejam redutíveis a ela – é questão que não diz respeito a sua natureza significativa de obra de arte. E a importância do trabalho de Amilcar – como em geral dos artistas neoconcretos – reside precisamente na tentativa de formular o mundo pela primeira vez, de captá-lo numa síntese intuitiva. Trata-se de uma experiência dramática em que à liberdade total se opõe uma vontade de ordem, mas uma ordem que brote da liberdade mesma. Daí a necessidade de um rigor, de uma disciplina interna que nenhum *princípio a priori* pode suprir. O artista está entregue a si mesmo e à sua linguagem potencial que, antes da obra nascer, é apenas um número indeterminado de possibilidades formais. E a própria *ordem* não é então mais que uma possibilidade – estaríamos no caos não fosse a *vontade de significação* que é a origem e o termo do trabalho criador. Mas essa *significação*, por sua vez, não é passível de formulação – de existência – senão aí, de modo que ela e a obra se fundam mútua e simultaneamente. A obra é o *lugar* da obra. Por isso mesmo, as obras de Amilcar de Castro são não-objetos, não têm base, suporte, nem precisam ter, uma vez que, na sua origem mesma, está esse *desamparo* essencial que é a condição da experiência estética. Para o artista e para o espectador.

V

Foi na II Exposição Neoconcreta realizada em novembro de 1960, no salão de exposições do antigo Ministério da Educação, que pela primeira vez, tive uma visão de conjunto das obras dos vários artistas, podendo assim confrontá-los, formular identidades e diferenças. Nesta altura do movimento neoconcreto, quando os artistas individualmente definiam já o seu rumo, era oportuno deixar-se de lado toda e qualquer conceituação anterior e tentar uma nova abordagem do fenômeno, partindo das obras mesmas.

Dentro da problemática geral da arte neoconcreta, pode-se distinguir, atualmente, não direi duas tendências, mas dois tipos de expressão diferentes embora afins: um que tende à diluição das formas no movimento e outro que busca apreender o movimento pela forma.

A primeira expressão alimenta-se do devir, da metamorfose, e quer se manter nele; a segunda quer incorporá-lo à obra, ultrapassando-o – criando uma imobilidade aberta. Os *bichos* não-objetos de Lygia Clark, exemplificam o primeiro caso, enquanto as obras de Amilcar de Castro exemplificam o segundo.

A apreciação das obras desses dois artistas nos revela, de início, uma diferença básica: as de Amilcar, embora suscetíveis de serem colocadas em várias posições, nos dão, em cada uma dessas posições, uma visão instantânea de sua totalidade. É certo que somos obrigados a girar em torno da obra para apreender todos os ângulos de determinada posição, mas nesse girar somos orientados pelo primeiro golpe de vista que já inclui a necessidade dos demais. E depois de girarmos à sua volta já podemos, de qualquer ângulo, apreendê-la integralmente: ela está ali totalmente, ali explicitamente aberta no espaço. A soma dos ângulos de visão se deposita toda na forma presente.

Outra coisa se passa com as obras de Lygia Clark, pelo menos com a maioria dos seus *bichos*. A primeira visão é perturbadora e o nosso movimento em torno da obra não é suficiente para apreendê-la: planos de diferentes formas se interpenetram, mergulham uns nos outros em direções contraditórias, perdem-se e reaparecem noutro ponto, numa aglutinação de pétalas que solicita nossa intervenção. Intervimos; nos-

so trabalho é de análise, é de separar para apreender, mas o movimento que fazemos com intuito de desentranhar determinada forma, se de fato o explicita, esconde outras, e daí essa sensação de fuga que se observa nos "bichos". O movimento do espectador sobre o *bicho* transforma-o (na medida em que ele *quer* ser transformado), cria novos aspectos, mas destrói outros e, em alguns casos, é tão complexo cada aspecto criado e destruído que só o seguinte completa a apreensão do anterior e lucra dele, de modo que todos os aspectos se diluem uns nos outros incessantemente e a experiência do espectador, por sua vez, não se fecha numa forma explícita mas resulta precisamente essa sucessão de *miragens* que se prometem e se furtam: as formas se diluem no movimento e o que resta em nós é a experiência da metamorfose. Lionello Venturi, ao ver algumas dessas obras, disse que sentia nelas qualquer coisa de diabólico. Talvez quisesse ele referir a essa estranha capacidade dos *bichos* de se darem a um só tempo como realidade e como miragem – o objeto que não é um modo do não-objeto.

Aproveito essa diferenciação fundamental – constatável por qualquer pessoa que faça a experiência dessas obras – para reforçar minha tese de que esses não-objetos de Ligia Clark não são esculturas. Eles nasceram, de fato, da pintura, e se ocupam o espaço tridimensional – que é sua afinidade com a escultura – continuam a participar também da expressão pictórica já que negam a tomar uma existência espacial definida, do corpo. Por outro lado, limitam o seu parentesco com a pintura quando rejeitam a condição de *imagem* para serem *miragem*.

Muito mais perto da escultura estão as obras de Amílcar, que também são não-objetos porque já não possuem alguma das características essenciais da escultura. A compreensão dessa afirmativa se torna mais clara se se admite que a denominação de escultura para as obras de Gabo, Pevsner, Vantongerloo e Bill já não tinham mais que uma função de comodidade. Essas obras são de fato, antiesculturas, porque na sua criação está o propósito de libertar-se das qualidades essenciais da escultura: a figuração, a massa, o volume, o peso.

Enfim, de libertar-se também da condição espacial, para integrar em si o tempo. Não mais o tempo exterior, nascido do movimento do espectador à volta da obra, mas o tempo como elemento inferior à obra, constitutivo dela. Em Amilcar de Castro, a diferença com a escultura tradicional se amplia, ele não apenas elimina a posição privilegiada (suas obras podem ficar em qualquer posição), como parte do plano para a criação do espaço profundo, o que é inverter totalmente o procedimento escultórico. Além do mais, essa inversão não se limita ao procedimento do escultor porque ela está na expressão mesma da obra, que reside exatamente na tensão entre *volume* criado pelo corte e torção da superfície original e a própria superfície que quer se reintegrar no plano. Esse conflito – que é tempo – entre a superfície e a profundidade espacial – a perspectiva, a verticalização do espaço cezanniano, a afirmação do plano no plano de Mondrian etc. – é um velho problema da pintura. Assim temos aqui, inversamente, num *escultor*, a mesma convergência de problemas pictóricos e escultóricos que encontramos em Lygia Clark.

O fato de tais obras não se enquadrarem nem no conceito de pintura nem no de escultura não significa que elas sejam meras

experiências ou expressões híbridas, a menos que se pretenda admitir que pintura e escultura são categorias eternas...

Já os não-objetos de Hélio Oiticica estão mais perto do segundo dos tipos de expressão a que nos referimos acima: neles o movimento é usado para criar a forma. O espectador, que gira em torno da obra, tem no fim, num dos aspectos, a imagem sintética da estrutura total. É certo que, nele, a estrutura não se dá com a mesma explicitude, com a mesma clareza que em Amilcar. E isso precisamente porque Hélio Oiticica vem da pintura, e, se chega ao espaço orgânico, é para afirmar nele a cor; a estrutura não vale senão como veículo cromático – o meio através do qual a cor invade o espaço, situa-se nele e o modula. Não se trata mais da cor alusiva nem da cor local nem da cor-símbolo: é a cor-estrutura cuja significação emotiva emerge da forma em que se dá. Também aqui estamos entre a pintura e a escultura, fora das duas e mais próximo da primeira pela persistência da imagem cromática.

Willys de Castro apresenta objetos-ativos com que procura eliminar a superfície básica da pintura reduzindo o plano frontal da obra ao fio da superfície, à sua espessura. A cor que ocupa de alto a baixo esse exíguo plano rompe-se de repente em determinado ponto e o fragmento da cor, que falta ali, desliza para o plano lateral, indicando uma continuidade da superfície fora do plano. O problema colocado nessas obras é interessante e novo, porque repõe noutros termos o conflito entre a superfície bidimensional e o espaço de profundidade real; o tempo – o movimento do espectador – recupera a bidimensionalidade do espaço tridimensional.

Aloísio Carvão, Décio Vieira e Hércules Barsotti mantêm-se menos afastados dos procedimentos usuais, o que não impede naturalmente de alcançar uma expressão pessoal: pelo contrário, é justamente essa possibilidade que os situa ali. Carvão, que já vem demonstrando em seus últimos quadros expostos um extraordinário domínio da cor – que nele atinge uma densidade perceptiva nova –, apura cada vez mais a sutileza de seus tons, deixando agora que a sua pintura se enriqueça de uma luminosidade imanente, que surge da própria pigmentação sem nenhum recurso fácil. Como um símbolo de sua concepção cromática, de sua vivência da cor, expôs ele também um bloco de cimento pintado de vermelho, que é ao mesmo tempo um gesto de audácia e humor. Décio Vieira continua a apurar seus acordes baixos de brancos e cinzas, em que às vezes introduz a nota fina e vibrante de uma linha de cor. Barsotti aspira a dinamizar amplas zonas vazias, pela introdução de uns poucos elementos de intensa vibração ótica. Seus trabalhos atuais são, ao que tudo indica, caminho para experiências mais complexas em que esses grandes planos vazios ganhem maior expressão interior.

Por essa visão panorâmica do trabalho dos artistas plásticos pode-se avaliar a força do movimento neoconcreto que cada vez mais amplia suas perspectivas colocando novos problemas e diversificando-se em expressões individuais e autônomas.

As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro

RONALDO BRITO

A análise do movimento concreto brasileiro (e não apenas a de sua produção visual como a que iniciamos acima)* só pode ser feita produtivamente quando localizada num campo mais amplo: o da penetração das ideologias construtivas no Brasil e o seu desenvolvimento como talvez a única forma *organizada* de estratégia cultural que, ao longo dos anos 50 principalmente, se opôs às correntes nacionalistas, intuitivas e populistas que culminaram com o CPC (Centro Popular de Cultura). Nessa direção ampla, concretismo e neoconcretismo formam sem dúvida um par, são indissociáveis como respostas de certos setores questão do desenvolvimento social e cultural do País. E não bastará nunca recalcá-las sob o rótulo de "vanguardas aristocráticas", nem obviamente acusá-las de alienadas politicamente.

Porque, como resposta cultural, a vanguarda construtiva brasileira não abrigou apenas liberais esclarecidos e cosmopolitas, mas também dissidentes do projeto cultural da esquerda dominante, como era o caso de Mário Pedrosa. E se o concretismo tinha uma crença ingênua e afinal capitalista na tecnologia em si, e tendia até para uma visão tecnocrata de cultura, e se o neoconcretismo era opaco politicamente e operava nos limites estabelecidos para a prática da arte na sociedade sem uma visão crítica de uma inserção social, ainda assim seria simplesmente leviano considerá-los reacionários e algo no gênero. Tiveram, é claro, uma inscrição política no ambiente cultural brasileiro, cuja análise é extremamente complexa. Este estudo é apenas uma pequena parte dessa investigação teórica.

As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente as suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sis-

*Texto publicado no Catálogo Projeto Construtivo Brasileiro (Referências no final deste volume) [N. O.]

tematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local.

Apenas o combate relativamente anticolonizador promovido pelos agentes das tendências construtivas ocorria no plano de um "know how" cultural e técnico, fora do campo propriamente político. Diante das evidentes limitações da proposta nacionalista, com sua pouca lucidez ideológica, os agentes construtivos pareciam só poder agir abdicando do político, colocando-se no terreno neutro da *cultura* e da *economia* no caso dos concretos, ou no terreno neutro da *cultura* e da *filosofia*, no caso dos neoconcretos.

O estudo dos efeitos da penetração das ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro, dos resíduos que ainda hoje impregnam esse ambiente, das realizações práticas e das questões teóricas que permitiram esse estudo superam amplamente os limites desse ensaio. Mas a análise do trabalho visual do movimento neoconcreto é parte integrante desse estudo e só dentro desse campo, acreditamos, terá um interesse teórico e histórico.

Neoconcretismo

A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados importados da tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira. É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no País e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o "sonho construtivo" brasileiro como estratégia cultural organizada.

Como conseqüência do movimento concreto, e mais amplamente como seqüência da penetração das estéticas construtivas, o neoconcretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe média alta às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhe permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época. Ela é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, e neoconcretismo a fase de ruptura; o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local.

Foi em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neoconcretismo. De certo modo, o último deslocou o eixo das preocupações concretistas nesse sentido. Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da Teoria da Informação (Norbert Weiner) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Suzanne Langer), passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todo esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem. Como notou Frederico Morais, o neoconcretismo fez um retorno ao humanismo frente ao cientificismo concreto.

Em termos de linguagem visual, as críticas neoconcretas à produção concreta eram análogas às investiduras de Merleau-Ponty, no terreno da filosofia, à Teoria da Gestalt. Estas não saberiam, dadas as suas extremas limitações filosóficas, extrair todas as conseqüências conceituais de suas próprias descobertas científicas. Faziam delas um uso pobre, redutivo, anedótico, quando não dogmático. Através das críticas de Merleau-Ponty ao *realismo* e ao *causalismo* da psicologia behaviorista e da teoria da Gestalt é possível localizar algumas das principais divergências teóricas (e talvez mais do que isso de formação intelectual) entre os agentes concretos e neoconcretos. Uma passagem de *Structure du Comportement* pode ser extremamente elucidativa nesse sentido:

"C'est l'âme qui voit et non pas le serveau, c'est par le monde perçu et ses structures propres qu'on peut expliquer la valeur spatiale assignée dans chaque cas particulier à un point du champ visuel. Les axes de coordonnées du champ phénoménal, les directions qui à chaque moment reçoivent la valeur de 'verticale' et d' 'horizontale', 'direction frontale' ou 'direction latérale', les ensembles qui sont affectés de l'indice 'immobile' et par rapport auxquels le reste du champ apparait 'em mouvement', les stimuli colorés qui sont vus comme 'neutres' et déterminent la distribuition des couleurs apparentes dans le reste du champ, les cadres de notre perception spatiale et chromatique ne résultent pas à titre d'effets d'un entrecroisement d'actions mécaniques, ne sont pas une fonction de certaines variables physiques.

La Gestalttheorie a cru qu'une explication causale et même physique restait possible à condition qu'on reconnût dans la physique, outre les actions mécaniques, des processus de structuration. Mals les lois physiques ne fournissent pas, avons-nous vu, une explication *des* structures, elles représentent une explication *dans* les structures. Elles expriment les structures les moins intégrées, celles ou des rapports simples de fonction à variable peuvent être établis. Déjà elles deviennet inadequates dans le domaine 'acausal' de la physique moderne. Dans le fonctionnement de l'organisme, la structuration se fait selon de nouvelles dimensions, – l'activité typique de l'espèce ou de l'individu, – et les formes privilégiées de l'action et de la perception peuvent encore bien moins être traitée comme le résultat summatif d'interactions partielles".

Há no neoconcretismo uma crítica semelhante ao pensamento mecanicista em arte e mesmo uma preocupação com os procedimentos "abertos" da ciência contemporânea (veja-se as especulações em torno das geometrias não euclidianas e, mais precisamente, a atração que a cinta de Moebius exercia sobre Lygia Clark e Lygia Pape, por exemplo). A visão neoconcreta no campo de percepção, e o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte, considerava até certo ponto irrisórios os dados puros da Gestalt. Voltava de certo modo a um vetor imponderável – a expressão, algo que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais.

Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal instrumento teórico de suas manobras

anticoncretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. Enquanto a episteme concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha colocações do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto. Tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho de arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta.

Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do humanismo, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluisio Carvão e até certo ponto Amilcar de Castro) esse humanismo tomava forma de uma *sensibilização* do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua "aura") e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape) ocorria sobretudo uma *dramatização* do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente. Ambas tinham em comum, é claro, uma posição crítica frente ao empirismo concretista (que se manifestava através de um teoricismo até, mas que nem por isso deixava de ter uma idéia mecânica da produção de arte) e temiam especialmente a perda da especificidade (e da "aura") do trabalho.

Através da *sensibilização* e da *dramatização*, os neoconcretos procuravam escapar ao reducionismo concreto, lutando contra a esterilização das linguagens geométricas. Esses conceitos, são entretanto, insuficientes para explicar a razão da dissidência neoconcreta dentro do ambiente cultural brasileiro. De alguma maneira, é lícito supor, havia uma diferença no modo como os dois movimentos se inscreviam nesse ambiente e projetavam seus lances no real. É preciso estudar em que medida a "política" desses dois movimentos presos até certo ponto a um mesmo quadro de referência inicial – a tradição construtiva – diferiam e em que medida as suas produções tinham efeitos diversos, colocavam questões diversas, abriam caminhos diversos.

Não resta dúvida quanto à estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desenvolvimentista brasileiro. Nesse sentido, concretismo e neoconcretismo eram partes de uma mesma estratégia cultural. Mas, evidentemente, não formavam um bloco e o fato de se oporem formalmente não deixa de ser esclarecedor quanto às possíveis direções para onde apontavam.

O concretismo, por exemplo, pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o "sonho suíço" de transformar o ambiente social contemporâneo. Estava aberto e ávido pelas transformações culturais que os *mass-media*, por exemplo, podiam promover. Como já dissemos, ele integrava-se ao esforço de superação do subdesenvolvimento e atacava frontalmente os arcaísmos do poder humanista tradicional no ambiente cultural brasileiro. Mobilizava-se totalmente no sentido de se estabelecer uma dinâmica progressivista no campo cultural do País. A idéia de cultura do concretismo era simetricamente oposta à mentalidade acadêmica vigente e sua concepção do campo cultural como lugar das verdades espirituais imutáveis.

Mas, notemos. Os concretistas citavam Marx e Engels, mas estavam sem dúvida longe da máxima proposta por Walter Benjamin: politizar a arte. A sua verdadeira teoria da produção, as delimitações conceituais de seus esquemas de leitura do real, podiam ser encontradas no racionalismo positivista – no pragmatismo progressista de Wiener, com sua concepção cibernética das relações sociais, no formalismo de Bill e Maldonado e suas idéias acerca da civilização contemporânea. Os concretos estavam fora de dúvida muito mais perto de *estetizar a política*. A sua arte buscava eficácia sobretudo no plano das informações de massa – como criadora de matrizes e como método de investigação de processos semióticos ligados a esse plano – e acreditava acriticamente na positividade desse plano. A famosa manipulação dos *massmedia* pelo sistema, a necessária correlação entre a ideologia das classes dominantes e os *massmedia*, não eram preocupações concretas.

O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições de sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial. Comparados aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e *designers*, os artistas neoconcretos eram quase amadores – por mais que projetassem transformações sociais a partir do seu trabalho permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social.

Na verdade, essa diferença neoconcreta, embora circunstancial, era significativa. Indicava, no mínimo, que para um grupo de vanguarda construtiva situado no Rio de Janeiro, predominantemente, não havia possibilidade de exercer os seus postulados construtivos numa área social mais ampla. Dado o nível de exigência estética do movimento, passava simplesmente ao largo de qualquer projeto nesse sentido. Colocado, porém, nesses termos o processo está mais ou menos invertido: o que houve em verdade é que o próprio surgimento do neoconcretismo nos moldes em que se deu resultou dessa situação. Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal.

Essa marginalidade, melhor, essa lateralidade neoconcreta é uma de suas principais especificidades. Ela permitiu a explosão dos postulados construtivos e abriu caminho para uma crítica ao próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos. E tornava híbrido esse movimento que "existencializava" e que "desracionalizava" até certo ponto as linguagens geométricas. Daí porque Max Bense definiu o movimento como "grupo que se distingue do *noigandres* sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais e toma em consideração o folclorismo do País". (*Pequena Estética – Ed. Perspectiva – Coleção Debates*).

Crise da arte construtiva brasileira

O quadro histórico em que se movia o neoconcretismo era o do saber, isolado praticamente de suas relações políticas com o conjunto da sociedade: arte, ciência e filosofia eram os pontos de referência exclusivos. Tratava-se de ter uma produção pertinente nesse sentido. Do trabalho dos artistas neoconcretos é possível extrair uma posição explícita frente à História da Arte, à filosofia e mais vagamente frente à ciência, nunca frente à sociedade como lugar de um combate político. Mas o apolitismo neoconcreto precisa ser analisado no registro correto: a rigor ele apenas segue o apolitismo comum às tendências construtivas. O que tornou a sua inscrição cultural tão marcadamente aristocrática foi a sua posição obrigatoriamente lateral num circuito muito atrasado.

Por um lado, ele se beneficiava da ausência de pressões por parte do mercado, permitindo uma concentração na elaboração de trabalhos e o descaso pela produção de obras. Faço a distinção: por obras entenda-se a série de objetos físicos que resultam a rigor de um mesmo trabalho, de um mesmo dispositivo que pode ser reproduzido indefinidamente. O neoconcretismo, como dissemos, tinha uma dinâmica de laboratório e isso só era possível pela ausência de confronto com um mercado.

Talvez seja legítimo especular que, por outro lado, o apolitismo e até o idealismo neoconcretos, em sua ação como *movimento*, estão parcialmente relacionados com a falta de um contato sistemático com o mercado. Na medida em que operava fora do alcance do mercado, não sofria sua ação, digamos, alienadora – não era solicitado à reprodução mecânica dos trabalhos, não era pressionado para adaptar suas descobertas aos esquemas formais vigentes. Mas não há dúvida que o relacionamento com o mercado (representante do "real" para assuntos de arte) é em última instância politizador. Revela a verdade da posição do artista na sociedade – a contradição entre o tempo e a qualidade de seu produto enquanto trabalho cultural e o circuito comercial em que é inserido o resultado desse trabalho. Ao escapar ileso da dura vivência dessa contradição, o neoconcretismo pôde talvez conservar resíduos idealistas acerca do estatuto da arte.

Mais ou menos livres para seguir o seu trabalho sem interrupções de ordem econômica, os agentes neoconcretos relacionavam-se entre si muito menos como profissionais (e, como tal, submetidos ao regime de competição) do que como "homens de cultura". A troca de informações se tornava fluente e ocorria num plano afetivo – havia e persiste em alguns artistas membros do neoconcretismo o orgulho da marginalidade, a idéia do artista como as "antenas" (Ezra Pound) da sociedade, a vanguarda dos processos de transformação social. Início do processo de rompimento da tradição construtiva, momento de crise dessa tradição no Brasil, o neoconcretismo retomou elementos da ideologia romântica de arte e a aproximação progressiva de alguns artistas do movimento para com o dadaísmo é prova disso – o culto à marginalidade é um componente dessa ideologia e é por definição estranha ao projeto construtivo.

O lance neoconcreto é resultado de uma crise local: a impossibilidade dos agentes culturais brasileiros continuarem pensando no interior do quadro de referência construtivo exclusivamente. Com o final dos anos 50 e início de 60, o neoconcretismo está no centro dessa crise e representa um conjunto de operações que tenta ora renovar, ora ultrapassar esse quadro de referência. A partir

dessas considerações pode-se sacar duas hipóteses de trabalho que orientem um discurso em torno das questões neoconcretas:

1. Como seqüência na penetração construtiva no País, o neoconcretismo foi uma tentativa de renovação da linguagem geométrica, contra o caráter racionalista e mecanicista que a dominava então. Mais especialmente, uma tentativa de *revitalizar*, no sentido quase estrito do termo, as propostas construtivas, dando ênfase aos aspectos experimentais da prática artística. É uma singularidade neoconcreta a de, como movimento construtivo, privilegiar o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social.

2. Apesar de seu manifesto apolitismo (e sua tendência liberal e às vezes anarcoutópica latentes), o neoconcretismo foi uma importante manobra da produção de arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla frente aos modelos culturais dominantes. Como vértice de um movimento que começara cerca de dez anos antes, adquirira a consciência necessária para tentar estabelecer uma dinâmica específica de produção. O neoconcretismo fixou – e isso pode ser verificado pela própria prática dos artistas contemporâneos no Rio de Janeiro, pelo menos – alguns conceitos decisivos acerca da significação do processo da arte no Brasil e colocou à disposição dos interessados um arsenal de operações críticas frente à arte entendida como instituição. Deu a partida em direção a uma produção contemporânea local desligada já dos pressupostos construtivos dos quais era inicialmente resultado.

Vértice e ruptura da tradição construtiva brasileira (permita-se o uso dessa expressão tão discutível), o neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinha um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e "livre" da pesquisa de arte no País. Representava, é claro, uma conquista local com respeito à especificidade do trabalho de arte: algo não submetido a injunções políticas imediatas, nem a um plano ligado diretamente ao processo desenvolvimentista do País. Os agentes neoconcretos prescreviam, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com o seu ambiente.

O desejo neoconcreto ia, talvez, além do desejo tradicionalmente em jogo nas tendências construtivas. O seu recuo humanista e idealista frente aos postulados teóricos mais rigorosos dos concretos pode ser analisado como uma recusa do empirismo e uma insatisfação com o modelo de trabalho implícito nesses postulados. A consciência perceptiva concreta era por demais reducionista para o desejo neoconcreto de uma arte com intenções fenomenológicas mais amplas. O causalismo gestáltico soava mecânico, quase pavloviano, para quem pensava trabalhar com as complexas articulações dos comportamentos superiores. Para quem especulava em torno de uma "filosofia" da forma.

A diferença de perspectiva entre o concretismo e neoconcretismo resulta do choque entre concepção empirista do trabalho de arte e suas significações sociais e humanas e outra ligada ao idealismo especulativo. Ou entre um tipo de positivismo e uma variante do idealismo clássico. É óbvio que

essa diferença não se manifestava sob essa forma filosófica, mas por intermédio de uma polêmica artística que deixava transparecer claramente essa diferença geral. Tomemos, por exemplo, uma polêmica que sempre esteve no centro das divergências: a questão do trabalho de arte como *produção* ou como meio de *expressão*. O estudo das manobras em torno dessa questão é elucidativo.

Não há dúvida que ao concretismo cabe o mérito histórico (a ele e não às tendências ditas marxistas) de compreender a necessidade de atacar o centro do reduto idealista em matéria de arte: o chamado processo criador. Sobre a valorização mítica desse processo, sua opacidade enquanto trabalho intelectual, sua irredutibilidade aos dados racionais, está montada a ideologia vigente de arte. E é evidente até mesmo a necessidade de sua manutenção para a sobrevivência do mercado de arte: a "criação" e só a "criação" pode justificar a especulação comercial empreendida pelo mercado, garantir a sua função de distribuidor de *status* e assegurar a validade de um jogo financeiro capaz de oferecer lances mirabolantes. O concretismo parece ter compreendido que o deslocamento da função social da arte, a tentativa de transformá-la num instrumento social mais eficaz, passava obrigatoriamente pela concepção expressivista da arte. Contra a arte como meio de expressão ele a propunha como produção específica, informada por conhecimentos objetivos e manipulada de modo inventivo (não inspirado, é lógico).

O concretismo entretanto não radicalizou a proposta. Ao invés de seguir com uma teorização materialista da arte, tomando-a como um processo de conhecimento específico, mas envolvido no campo ideológico, parou num determinado momento – no momento em que o trabalho de arte tornou-se apenas mais um meio de informação na rede de processos informacionais que caracterizam o "ambiente" contemporâneo. No limite, a eficácia social da arte estaria nas operações semióticas que colocasse em ação, especialmente através dos *massmedia*, de modo a produzir efeitos renovadores e a constituir algo próximo a uma nova estética coletiva. Exatamente conforme a tradição construtiva dentro da qual toma lugar, o concretismo era presa de uma crença ingênua no progresso que o levava a pensar os *mass media* como instrumento de uma penetração cultural pertinente às "necessidades espirituais" do homem moderno. À custa, evidentemente, de ignorar o seu caráter de dispositivo ideológico dos estados.

Na base de atividade concretista, de sua prática e de sua teoria, está a idéia do jogo cultural como ser autônomo – e isso só poderia inibir a seqüência de um pensamento materialista em arte. Interessados numa inserção diferente do trabalho de arte na sociedade, os concretistas nem por isso conseguiram escapar de todo à posição tipicamente pequeno-burguesa (idealista) frente o campo cultural. Desligada dos processos de transformação ideológica, a atividade cultural só pode ser canonizada: resultará sempre da seqüência de lances geniais que, por sua vez, serão contribuições ao patrimônio cultural da humanidade. Veja-se a progressão concreta: a literatura moderna é a história de lances semióticos a partir de Mallarmé, passando por Joyce e Pound e culminando com a poesia concreta; as chamadas artes plásticas obedecem ao mesmo esquema, só que os nomes são os de Mondrian e Max Bill.

É fácil, portanto perceber que a "produção" envolvida na teoria da arte concreta, com toda sua lucidez histórica, só o é numa certa medida: por um lado, é demasiado mecanicista em seu projeto de inserção social, confundindo-se com uma manipulação inventiva de tipo publicitário, e aspirando a uma funcionalidade sujeita no conjunto da sociedade; por outro, revela um idealismo corrente ao respeitar na história da arte uma autonomia mítica, um todo construído a golpes de genialidade.

A leitura concreta da arte e da poesia é tecnicista, pensada a partir de transformações sintagmáticas no interior das linguagens, excluindo-se as relações dessas linguagens enquanto formas institucionalizadas (elas ocorrem sempre *dentro* de práticas reconhecidas: a arte, a literatura, a música, não são obviamente expressões "naturais") com o campo social onde operam. Esse tecnicismo, na medida em que ignora o local material de sua inserção, acaba por se tornar uma espécie de idealismo. Resulta daí um aparente paradoxo: ao mesmo tempo em que tentava extirpar do trabalho de arte qualquer transcendência ontológica – substituindo no dizer de Max Bense a antiga estética interpretativa, ligada à "temática do ser", por uma estética "abstrata e exata" que trata da estruturação material da "informação" – o concretismo mantinha-se preso ao estatuto humanista da arte e da cultura. No próprio cerco que a metafísica ocidental traçara em torno dessas manifestações.

Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio

Aracy Amaral

"É importante observar que os artistas concretos do Rio, embora sempre em contato uns com os outros, entregaram-se a uma pesquisa intuitiva e diferenciada, enquanto os de São Paulo, desde o início, tenderam a uma posição dogmática, que culminou numa espécie de sistematização dos processos e valores expressivos. Por ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956/57), a diferença entre os dois grupos mostrou-se flagrante. Essa exposição lançava as primeiras experiências dos poetas concretos que, por sua vez, também apresentavam duas posições diversas em face do trabalho criador, cabendo ao trio Augusto e Haroldo de Campos-Décio Pignatari, paulistas, a mesma posição racionalista, objetivista, dos pintores liderados por Waldemar Cordeiro. Mais tarde, um manifesto assinado por Reinaldo Jardim, Oliveira Bastos e por mim, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil *(23.6.1957), explicitava a diferença entre os poetas concretos de São Paulo e do Rio, afirmando estes, em contraposição ao dogmatismo dos paulistas, uma posição adogmática e repondo a intuição no centro do trabalho poético."*

Ferreira Gullar, 1959[1]

A revelação enriquecedora deste estudo foi, sem sombra de dúvida, a possibilidade de discernir bem nitidamente as posturas diversas dos grupos de São Paulo e do Rio e poder, hoje, distinguir sua valiosa contribuição para o desenvolvimento das artes e da comunicação visuais em nosso país.

É bem difícil escrever sobre concretos/neoconcretos sem cair no já dito, percebido e refletido por uma personalidade excepcional como o teórico das tendências construtivas no Brasil, Ferreira Gullar, que surge ao lado, e de início, como discípulo do crítico Mário Pedrosa, o grande estimulador dessas tendências entre nós nos anos 50.

De fato, a partir da "descoberta" dos suíços abstrato-geométricos, antes mesmo de sua revelação na I Bienal de São Paulo, ou seja, a partir da exposição de Max Bill no Museu de Arte, os paulistas abandonam a observação de Mondrian e dos neoplasticistas que os tinham orientado (no caso de São Paulo, Cordeiro e Sacilotto) em seus primeiros passos na abstração geométrica por volta de 49, muito malrealizados, por sinal, para partir para um outro tipo de especulação, já no espaço infinito, de invenção de formas, trabalhos seriais, modulados e, no caso de Sacilotto, como no de Wollner desses primeiros anos, formas virtuais e reais, ambigüidade de figura-fundo etc. Será no entanto de tal

índole o impacto da delegação suíça na I Bienal, que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíços (e Richard Lohse é um exemplo, trabalhando sobre "pavatex"), passam a pintar sobre "eucatex", recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel pela pistola, evitando portanto, não apenas o material de reminiscência artesanal, como a sua manipulação, por um processo mais diretamente relacionado com a indústria.

Na verdade, quer-me parecer que a diferenciação tão evidente entre o grupo São Paulo-Rio está muito na polêmica realismo *versus* idealismo. A frase famosa de Ortega y Gasset "eu sou eu e a minha circunstância" está aqui bem claramente expressa: em São Paulo há a ligação com a indústria, a tecnologia, a aplicação do trabalho do artista na vida prática ("arte como produto" como diria o texto-manifesto de Cordeiro em 1956). Não é por acaso que o grupo paulista publica seus manifestos numa revista intitulada *Arquitetura e Decoração*, pois eles tinham acesso tanto ao setor da arte gráfica, como ao da arquitetura e ao da publicidade local. Elaborando-se uma relação dos artistas que participaram do movimento em São Paulo, constata-se com facilidade a vinculação de todos (com exceção para Judith Lauand e Charoux) com o meio empresarial paulista: químico industrial, desenhista técnico, publicitário, arquiteto, paisagista, artista gráfico, ilustrador, industrial têxtil, cartazista, fotógrafo, cromista diagramador, vitrinista, desenhista industrial[2]. São as atividades profissionais a que se dedicam para ganhar a vida, que continuam exercendo durante os anos efervescentes da polêmica concretista, paralelamente à sua produção artística, bem como posteriormente à vaga concretista. Mesmo os dois paulistas que aderem aos neoconcretos do Rio, Willys de Castro e Barsotti, não deixam de ter esse comprometimento com a realidade industrial: seu trabalho se desenvolve, concomitantemente, junto à arte gráfica e marcas, e na indústria têxtil. Freqüentemente – e é o caso de Waldemar Cordeiro – muito mais as suas pinturas ilustrando as suas idéias, as suas teses e, diferentemente, no caso de Sacilotto, que se expressava fundamentalmente através da pintura, porém com o rigor do desenhista técnico transparecendo no processo de sua produção artística.

Aliás, todo o grupo paulista procedia da classe média e média-baixa: alguns tinham se formado em escolas profissionalizantes, como Fiaminghi e Sacilotto e outros, como Wollner, Maluf, Maurício Nogueira Lima e Geraldo de Barros, junto aos novos cursos do jovem Museu de Arte de São Paulo. Mas já em seu texto-manifesto[3], Cordeiro se refere à arte, como não sendo "expressão" mas "produto", "objeto de uma expressão", e que "a arte se diferencia do pensamento puro porque é material e das coisas ordinárias porque é pensamento", ou seja, relacionando a razão com a matéria na conquista do objeto artístico, o que, todavia, não o impede de expressar seu conceito de obra de arte "como objetos que têm valor histórico na vida social do homem". No fundo, esse texto é claramente de tendência realista ("o conceito da arte produtiva é um golpe mortal no idealismo") e visa à integração do artista no processo social, pois a nova arte "emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada"[4].

Não podemos nos esquecer que esta é uma geração formada dentro do clima que precede a II Guerra Mundial e a liberação

institucional no Brasil, politizada, e que à euforia desenvolvimentista por que passa nosso País no pós-guerra, com a alta dos preços internacionais do café, investimentos de capitais, novos meios de comunicação, implantação da indústria automobilística, novos mercados de trabalho, euforia que culminaria com a construção de Brasília; enfim, por todos esses fatores congregados se instaura um clima propício à participação do artista nessa nova sociedade pretendida. Ele passa, com efeito, de decorador de um ambiente a possível "construtor de um novo mundo" e nesta direção se estabelece, sem dúvida, uma atmosfera comparável àquela usufruída pelos construtivistas russos... mantidas as proporções!

Já no Rio, além da ausência de dogmatismo (que em São Paulo se originava da liderança de Cordeiro), notava-se, como assinala Gullar, uma autonomia individual respeitada, do trabalho isolado, pura investigação desvinculada do utilitarismo que caracteriza as pesquisas do grupo de São Paulo. Os artistas cariocas – ou adidos aos neoconcretos do Rio – tampouco tinham as vinculações profissionais com a indústria, observadas em São Paulo (fazendo-se exceção à Amílcar de Castro, que é diagramador do *Jornal do Brasil*, porquanto Palatnik não é concretista e muito menos neoconcretista, apesar de sua adesão ao grupo por suas experimentações inéditas). Procedem da classe média e média-alta e em nenhum momento seu trabalho é absorvido pelas solicitações profissionais do meio. Ao contrário: seja Lygia Clark, Oiticica, Lygia Pape, e mesmo Amílcar de Castro, Weissmann ou Serpa, trabalhando individualmente, sobretudo a primeira, que chegaria da total liberdade formal ao rompimento do quadro e deste à sua integração no espaço real, rompendo com o virtual (no qual ficariam, entretanto, os de São Paulo, apesar de todo o "cientificismo" de que se revestia seu trabalho), nunca desejaram reivindicar, como os de São Paulo, o artista integrando um novo projeto social, "revolucionário posto que justo" etc., ou uma nova função do artista. Fazem arte, especulam. A contribuição dos cariocas, ao consumar o rompimento do espaço tradicional da obra de arte, conforme nos chamam a atenção os textos de Gullar – e nisto foram, ao contrário do que talvez este autor pensara, antecedidos pelos argentinos do *Grupo Madí*, como se pode ver pela obra escultórica de Kosice de 1952; sem pedestal, peça em metal, articulada, ou as obras em relevo desse grupo –, ao se inserirem organicamente no espaço real através de sua mobilidade no espaço, assumem cada vez mais o relacionamento com o meio ambiente, antecipando no Rio a abertura para a chegada do objeto na era "pop", em meados dos anos 60, como também já o escreveu Ferreira Gullar[5].

Porque, se em São Paulo os escultores faziam escultura, os pintores não sairiam da bidimensionalidade do quadro, ao passo que no Rio se dá o desenvolvimento da pesquisa de uma Lygia Clark, por exemplo, da pintura ao relevo, do relevo ao não-objeto, deste ao trepante e daí às experiências corpo-tato, até desembocar na não-arte, na auto-expressão, na integração totalizadora da artista com a realidade envolvente. A mesma trajetória poderia ser descrita sobre a obra de Oiticica ou de Lygia Pape, anos depois, nesse se abrir para o meio circundante, passando do objeto ao corpo, deste ao relacionamento com o outro, ao filme (L.P.), ou aos labirintos e destes à palavra dita, escrita, registro (H.O.), assim como em Ferreira

Gullar do poema à palavra, ao "poema enterrado" ao livro-poema, à revisão, ao poema-vida participante até o exílio.

Mesmo Amilcar de Castro, que se mantém isolado em seu trabalho, produz em 1959 peças de tendência que, em 1966 somente seria veiculada em Nova Iorque, um "minimal" antes da existência dessa denominação, trabalhando com estruturas primárias. Aliás, esse é um mal corrente na América Latina, já sucedido com Goeritz, no México, fazendo, como Amilcar de Castro, em 1957, "minimal" antes do mercado norte-americano poder assimilar a emergência dessa tendência em meados da década de 60 e englobá-lo nas antologias, o que também não ocorre com o nosso mineiro de Paraisópolis. Mais uma vez isso ocorreria com Fiaminghi, que explora a retícula, talvez antes, ou simultaneamente a Lichtenstein, a partir de 1959, e que somente poderia realizá-la em processo litográfico a partir de 1962, ao passo que Jacquet traria, pela França, essa experiência à Bienal de São Paulo, somente em 1966...

Aliás, a abertura para as novas experimentações surgiria mais naturalmente, como um desdobramento de sua atuação, para os artistas do Rio. Em São Paulo elas surgem também, mas menos ligadas ao procedimento dos artistas e mais à informação internacionalista veiculada, sobretudo através das Bienais, como no trabalho de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Maurício Nogueira Lima. Já outros seriam menos sensíveis às novas correntes, como Charoux, Judith Lauand ou Fejer e Sacilotto, que não mais voltaria à figura, abandonada em 1949.

Mas, em todo o decorrer dos anos 50, no Rio, o interesse pelo "processo de produção" era desconhecido. Esse fato, como percebeu com agudeza Ana Maria Belluzzo, era oriundo certamente da experiência profissional (na indústria ou na empresa) e era aplicado, quando faziam arte, na redução de elementos, na organização do espaço, na utilização da cor: "arte enfim, não é *expressão*, mas *produto*", conforme afirma Cordeiro.

Daí porque, como sistemática de trabalho, é compreensível até certo ponto a aceitação da liderança teórica dogmática de Cordeiro, embora Fiaminghi rompesse com o mesmo, em carta aberta aos colegas, em junho de 1959, época do início da dissolução do grupo paulista.

Assim, se na soma geral a contribuição dos neoconcretos do Rio é bem mais densa em criatividade e nas aberturas proporcionadas – como na obra de Lygia Clark, Amilcar de Castro e Weissmann – nem por isso é desprezível a realização dos concretistas de São Paulo na direção em que se implantaram, impressionados com Max Bill e com os objetivos de Ulm, mais afins com o clima industrialista paulista. Aliás, os dois artistas que vieram do Rio, expressamente para ver sua exposição em 1950, no Museu de Arte, Mavignier e Mary Vieira, partiram em seguida para a Europa civilizada, voltando apenas como turistas e não participaram do movimento construtivo da arte no Brasil. Assim, a contribuição dos de São Paulo é visível no desenho industrial, no mobiliário, como na implantação do Departamento de Desenho Industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no cartazismo, na publicidade, nas marcas e logotipos realizados nessa década por artistas do grupo, no paisagismo e até mesmo na estamparia de tecidos.

No Rio, curiosamente, nenhum artista do grupo neoconcreto é aproveitado ou se dirige para o design, arte gráfica, paisagismo ou desenho industrial, salvo as exceções mencionadas. Ao contrário: a ESDI seria montada em 1962, segundo um projeto concebido por Maldonado, concreto argentino que vai para Ulm e em 58 já dirige a escola que Max Bill fundara e, entre seus professores, a partir de sua fundação estão, entre outros, Décio Pignatari e Bergmiller, o primeiro de São Paulo do movimento de poesia concreta e o segundo desenhista industrial proveniente de Ulm, aqui chegado por estímulo de Wollner, nesta altura já reintegrado em S. Paulo como artista gráfico, depois de quatro anos na Escola Superior da Forma.

Outro ponto interessante a observar, e que confirma a diversidade e o reconhecimento de suas contribuições, é que nunca, até hoje, as obras dos artistas concretos de São Paulo (praticamente mantidas nas casas de seus autores) usufruíram de prestígio junto ao mercado de arte como objeto artístico, como as criações de seus colegas do Rio dessa época, como Weissmann, Amilcar e Ligia Clark, por exemplo, que constam de coleções particulares, em S. Paulo sobretudo. Talvez esse dado seja curioso de assinalar, posto que, sendo tão pequeno o meio do mercado de arte entre nós, o fato não pode ser atribuído ao zelo maior dos *marchands* do Rio, pois os mais ativos funcionam simultaneamente nos dois centros.[6]

Despreocupados com a alteração de uma realidade demasiado complexa, os do Rio se manteriam, em suas criações, na linha de pura especulação estética, ao passo que os paulistas – e Mary Vieira, que por certo o fez – quiseram adaptar à nossa realidade modelos suíços, impossíveis de aqui sobreviverem, em decorrência da própria precariedade do processo de industrialização e da instabilidade de um País economicamente satélite. Absolutamente nada do rigor suíço, nem na concepção nem na realização das obras pôde, de fato, ser alcançado nas obras concretas dos paulistas, que o almejavam. Esse perfeccionismo pretendido é bem assinalável, contudo, na aproximação do processo industrial. Mas o próprio Geraldo de Barros, em depoimento sobre o desenho industrial, por exemplo, declarou que, nessa área também beiramos o irrealismo: "Não adianta produzir uma coisa que o público não quer comprar. Ele quer bacará de plástico, acabou. Eu vou o quê? Fechar a minha fábrica? Produzir copo de linha italiana, de bom desenho? Ninguém quer comprar!" E acrescenta: "Também o Décio Pignatari disse: 'se o mercado quer copo com florzinha não adianta você desenhar o copo com quadradinho', pois é um fenômeno de 'marketing'. Além do mais, diria ainda Geraldo de Barros: 'não acredito em desenho industrial em países como o Brasil, porque acho que o desenho industrial vem com o desenvolvimento do povo, cultura. Então, você encontra desenho popular, desenho industrial, em países socialistas: Suécia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Alemanha. São países que estão já num alto nível de socialização. Você não encontra desenho industrial nem na Rússia nem nos EUA. Nos EUA você não encontra, por causa desse maldito *marketing*; então, não tem condições de ter desenho industrial. Há exceções, é lógico, mas não é a base. O carro americano era um símbolo de *styling*, de *marketing*. Você coloca na frente de um carro europeu, de um Mercedes, por exemplo, e este tem muito mais de desenho".[7]

Num texto bastante amargo, Décio Pignatari registraria, em 1961, o duplo fazer artístico paralelo do grupo de São Paulo,

mencionando que "A atividade 'profissional' desses artistas se caracteriza pelo mesmo hidridismo lobisômico das técnicas produtivas de um país subdesenvolvido: meio artesanais, meio industriais. E as suas obras de arte, idem. Claro que isto não invalida a qualidade de seus trabalhos" – acrescenta – "em geral, de bom nível – seja num campo, seja em outro". Mas ao mesmo tempo em que exerciam a "atividade profissional, a maioria continuou a produzir arte-quadros, esculturas e desenhos. Para eles existe um museu intermitente, que lhes dá a ilusão de serem atuais e atuantes: a Bienal"[8]. Entretanto, reconhece mesmo que a "capacidade criadora dos artistas concretos, hesitante entre um pragmatismo insuficiente, que não ousava dizer seu nome, e um suporte teórico esforçado e interessante, mas escasso e elaborado *à la diable*, não soube beneficiar-se da informação correta no momento oportuno e se deixou levar pela enxurrada tachista".[9]

Enfim, o pragmatismo do meio paulista comandou o espetáculo em São Paulo, assim como a envolvência, a liberdade de ser carioca apelou aos sentidos, num impulsionamento, ao expressar-se de forma mais intensa. É quase aplicável também neste momento efervescente de informação internacio-nalista/euforia desenvolvimentista a que o artista se sente chamado a participar em São Paulo, a frase de Mário de Andrade sobre a exposição de Anita nos idos de 1917, marcando bem a diferença entre S. Paulo-Rio: "no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião nova". Foi também o que parece ter sucedido, mais uma vez, em relação ao contato com os argentinos[10], à individual de Max Bill no MASP e ao envio-impacto da Suíça à I Bienal, em relação à constituição do grupo de S. Paulo sob a liderança intelectual de Waldemar Cordeiro, em contraposição à expressividade do movimento do Rio.

Notas

1. Ferreira Gullar, "Da arte concreta à arte neonconcreta", Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1959.
2. Vejamos: Saciolotto (desenhista técnico), Cordeiro (publicitário, ilustrador, paisagista), Fiaminghi (cronista, gráfico, publicitário), Barsotti (artista gráfico, ind. têxtil), Willys de Castro (artista gráfico), Maurício N. Lima (arquiteto, cartazista), Fejer (químico industrial), Wollner (artista gráfico), Geraldo de Barros (fotógrafo, desenho industrial, cartazista), Antonio Maluf (cartazista, ind. têxtil), L. Haar (paginador, cartazista, vitrinista, diagramador). No Rio, são todos artistas plásticos, com exceção de Palatnik, que trabalha em indústria e Amilcar de Castro, que fará a diagramação nova do *Jornal do Brasil*; a mineira Mary Vieira, antes de partir para o exterior, fazia estandes de exposições em Belo Horizonte.
3. Waldemar Cordeiro, "Objeto", revista *Arquitetura e Decoração*, S. Paulo, dez. 1956-jan. 1957.
4. Idem, idem.
5. Ferreira Gullar, "A pesquisa da contemporaneidade" *in* *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, Edit. Civilização Brasileira, Rio, 1969.
6. Como explicar, pois, a não ser pelo desconhecimento, o desinteresse dos comerciantes de arte pela obra de um Luís Sacilotto, tanto em sua fase expressionista, como em seu período concreto, tendo sido o mais interessante pintor do grupo de São Paulo? Excetue-se, claro, a "sabença" intuitiva de Alfredo Volpi, paralela ao concretismo propriamente dito.
7. Depoimento de Geraldo de Barros a Aureliano Menezes (FAU-USP), abr. 1976.
8. Hoje nem isso, plataforma de expressão, a Bienal tem como característica, em sua desatualização como entidade, despercebida de sua oportunidade num continente como o nosso.
9. Décio Pignatari, apresentação catálogo "Fiaminghi", Galeria Aremar, Campinas, 17 jun.-12 jul. 1961. O contato do já dissolvido grupo concreto de S. Paulo com os artistas de Campinas se dá por essa época, através da Gal. Aremar, onde vários concretos expõem sucessivamente.
10. Maldonado, Lidy Prati e Iommi tiveram contato com o grupo paulista, por ocasião da I Bienal.

A vingança de Aracy Pape

Décio Pignatari

É claro que vocês não vão querer que eu fale, hoje, da arte concreta, sem levar em conta o revisionismo que ora se processa, sob as formas de uma exposição e de um catálogo, com a denominação tamanho-único e oportunista de *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*.

Projeto construtivo brasileiro? Tratar com D. Aracy Pape.

D. Aracy não gosta de Oswald. Ela acha que o Oswald fez mal à sua tia, Tarsila, e que o Mário de Andrade fez bem. Ela não gosta de arte concreta. Ela é marioandradina. Só que a sua tia dispensa os seus zelos.

Encontro Sacilotto na exposição e ele me informa que já não compra mais vaselina em latinhas de Cr$ 2,70. Agora, compra em lata de meio quilo, a Cr$ 17,20. Sai mais em conta.

D. Aracy é crítica ou historiógrafa de arte. Neste país, os críticos têm idéias incríveis sobre o mercado de idéias. Pois D. Aracy também sabe que precisa ter idéias daqui de São Paulo que transem com idéias do Rio e de outras partes. E elas transam. Mesmo porque o tal projeto foi feito em convênio entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MAM/Rio. E ela precisa ser conveniente, até se excede na medida.

Já o sr. Frederico Morais é subsidiariamente conveniente, embora o seja tanto para D. Aracy Pape como para si próprio. Por coincidência, todos os nomes que arrola em seu estudo crítico-mercadológico, publicado no catálogo (Texto de Hoje) ingressaram no *Projeto Construtivo Brasileiro* em pé ou mão de igualdade com os demais. O sr. Frederico Morais é um desses destinos *post-festum*: tendo chegado tarde a todas as festas, em sua angústia expectante põe-se a classificar todas as festas e festins artísticos da história e da atualidade, para ver se se lembram dele para alguma. É claro, amável leitor, que ele foi expressamente convidado a dar suporte teórico a vários pingentes e penetras. Daí a coincidência.

O artista brasileiro não evolui: muda.

No catálogo, D. Aracy Pape esmerou-se em organizar um primor de antologia de textos crítico-teóricos de Ferreira Gullar. Pelo índice, são 10 (dez) textos, embora o leitor pense que sejam apenas 9 (nove): para não dar muito na vista, meteram mais um no meio de poemas. Ou seja: TRÊS A MAIS do que TODOS os textos teóricos dos paulistas juntos: três de Waldemar Cordeiro, dois meus e dois coletivos. E não estou contando para o time carioca, eliminando os menos votados, os dois textos de Mário Pedrosa, que considero neutro, embora tenha deixado impressões digitais em mais de um texto de Ferreira Gullar

(mas foi também por isso que a briga ficou mais interessante).

Vários artistas neoconcretos merecem estudos especiais. Entre eles: Weissmann, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica. Adivinha o leitor de quem são os estudos? Ora, é só somar estes quatro aos dez de cima. É isso mesmo: 14 textos de Ferreira Gullar. Mas D. Aracy Pape é elástica como o óleo da Shell: ela excede. Um dos textos está incluído na parte de "Documentos", isto porque D. Aracy acha e declara, imparcialmente, na apresentação, que se trata de uma "globalizante e cristalina exposição sobre o assunto". Então, ele merece estar na companhia de Gropius, Mondrian, Max Bill etc. Mas isto ainda seria pouco? Então, em seu estudo (Textos de Hoje) que pretende ser um balanço do Concretismo e do Neoconcretismo, ela começa logo com uma epígrafe tirada de quem ou de quê? De um texto de Ferreira Gullar, ora, onde uma das balanças já está viciada. E há um caso em que ela superexcedeu-se. É o referente àquele texto do Gullar em resposta a um artigo de Cordeiro... que não é publicado, sob a alegação de que não foi localizado! O mínimo de decência intelectual seria não publicar a resposta, D. Aracy. Nós, os poetas, recusamos colaboração direta ao seu "projeto", pois achamos que isso agora é tarefa para terceiros: não queremos ser arquivistas de nós mesmos, como diz Haroldo de Campos. Se Gullar estava exilado, Cordeiro está morto. Sua conspirata é tão grosseira, D. Aracy Pape, que estou começando a desconfiar que, quanto mais Gullar vai sendo um ex-exilado, mais Cordeiro vai sendo um ex-morto.

O Modernismo e o Concretismo inserem-se no processo de industrialização do Brasil, trocando-se, em relação aos Estados Unidos, o Norte pelo Sul. São Paulo polariza a dinâmica da industrialização sulista; o Rio, as aspirações de uma vasta realidade pré-industrial. Aqui, não há o que torcer por uma ou outra coisa. O debate reside em saber como se faz essa industrialização – pois o seu processo é inevitável, como Cordeiro já observa em 1958, em seu artigo – editorial *Arte Industrial* (*AD – Arquitetura e Decoração*, nº 27, fevereiro/março, São Paulo), mais um trabalho sonegado ao leitor pela aleivosia de D. Aracy Pape, que ocultou ainda as análises críticas que ele e eu fizemos da IV Bienal (não são "documentos", nem "textos de época"?), onde denunciávamos todas as malandragens da máfia bienalesca, desancando especialmente os críticos seus coleguinhas, D. Araça – de Sérgio Milliet ao norte-americano Alfred Barr Jr., passando por Adolfo Casais Monteiro. Mas não esquecendo o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, cuja memória, naturalmente, D. Aracy Pape fez questão de preservar. Em face da realidade brasileira, a reação dos cariocas foi uma reação reflexa – o que não lhe diminui a significação. Senão, vejamos: ao Concretismo dos paulistas, os do Rio replicaram com o Neoconcretismo. À Teoria do Objeto do Cordeiro (v. pág. 73 do catálogo), os cariocas responderam com a Teoria do *Não*-Objeto. Como se vê, os conteúdos verbalistas invadiram a arte – e era isto justamente o que os concretos combatiam: "Na arte só existe um conteúdo: aquele representado de modo concreto pela linguagem artística. Não há conteúdos verbais" (*ib. ibid.* pág. 74). A bipolaridade tornou-se então inevitável: racional *vs.* intuitivo, geométrico *vs.* orgânico, impessoalidade vs. individualismo etc. Claro que nem os concretos eram puramente "racionais", nem os neoconcretos puramente "intuitivos". O manifesto "Ruptura", dos concretos, refere-se à intuição. E eu publiquei um breve trabalho sobre isso, em 1960 (V. *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1975: "Acaso, arbitrário, tiros").

O problema do verso

Os gullares e araças desta geléia geral ainda querem chegar à perfeição, em matéria de reescrever a história, provando que o Concretismo veio *depois* do Neoconcretismo!... De fato, na apresentação dos artistas, os concretos aparecem desqualificados, sob a etiqueta *Arte e Produção*. São eles precedidos de quatro artistas cariocas, sob a etiqueta *Os Primeiros*. E aos pobres-diabos seguem-se os neoconcretos, sob a etiqueta *O novo espaço*! Engula sozinha esse sanduíche da mentira, D. Aracy Pape!

O Gullar não deixa por menos. Num "texto de hoje" (pág. 339 do catálogo), o cara-de-pau declara, para que o leitor incauto também engula de leve: "Enquanto os concretistas, ao lançarem o primeiro número de *Noigandres*, ainda colocavam o problema da criação de um novo verso, nós considerávamos que a questão residia no caráter unidirecional da linguagem e que o caminho da renovação era quebrar a sintaxe para encontrar um outro tipo de estruturação verbal multidirecional. Os concretistas adotaram essa tese (...)".

Pois eu, neste texto de agora, lhe digo: desejo-lhe, sinceramente, boa saúde e pronta recuperação de um exílio odioso. Mas não me venha com essa, aranha, de querer manter todas as mãos e pés em todas as oportuníssimas canoas, nova variedade de *Arthropodos Nonobjetalis Neoconcretum Bonamortis Opinionis Subnatione Brasilica*. Todas as suas artes, artimanhas e artelhos sabem – como muitos já sabem e muitos saberão – a) que *Noigandres* UM é de 1952 e contém nossos últimos versos; b) que os poemas espaciais de Augusto de Campos, em cores, que ele copiava em carbonos coloridos, são de 1953, e só puderam ser publicados em 1955, em *Noigandres* DOIS, numa tiragem de 100 exemplares; c) que, quando vocês dois entraram em contato, nesse ano de 1955, e você se referiu a esses problemas de sintaxe, Augusto já tinha publicado dois artigos sobre problemas de estrutura e ideograma e os próprios poemas (que suscitaram seus comentários); d) que a poesia concreta foi *oficialmente* lançada em 1956, com *Noigandres* TRÊS e com um número especial da revista *AD – Arquitetura e Decoração* (nº 20, São Paulo, dezembro 1956), onde o seu manifestinho criativo-solipsista não se refere a absolutamente nenhum problema desse tipo, podendo ser cotejado com os nossos manifestinhos individuais; e) que, finalmente, o manifesto neoconcreto é de 1959 – tempo mais do que suficiente para todas as "globalizações" reflexas! A afirmação nacional não acompanha os trajetos, nem os trejeitos, de sua auto-afirmação, meu caro Gullar.

Uma coisa é a antropofagia do Oswald. Outra coisa é engullar.

Por ocasião da *Re-Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MEC do Rio, em fevereiro de 1957, visitamos Manuel Bandeira e ele nos disse: "O Gullar estava se afogando e vocês o puxaram pelo cabelo."

Ao publicar a *Luta Corporal* – livro sem dúvida importante – Gullar deu uma de intelectual francesinho pré-suicida de Saint-Louis du Maragnon: "Vejam... a poesia acabou prá mim!" Aí, nós chegamos e dissemos: "Ô Gullar, o que acabou foi o verso e não a poesia." E ele tratou de recompor-se correndinho – e está se recompondo até hoje, multidirecionalmente.

O *Poema sujo* é um poema que já vem passado a limpo pelos elogios da contracapa. Nunca se viu coisa parecida no mundo. E ainda há quem nos venha perguntar se não é sinal de provincianismo a gente ter prazer de conversar com o Octavio Paz!

Um dos aspectos mais importantes da arte concreta foi o de tentar estabelecer algo assim como uma *ideologia visível*, uma obra que fosse um ícone lógico-sensível, complementando a aspiração de Mondrian: uma obra que dispensasse interpretações. Assim como Marx virou a dialética hegeliana de cabeça para baixo, tirando-a do idealismo e colocando-a no chão do realismo dialético, à metafísica mais ou menos mística de Mondrian os artistas concretos responderam com a "pura visualidade", com a idéia de uma obra que estivesse "ao nível da evidência", com uma lógica cultural desalienante que permitisse à massa, aos não-intelectuais – aos "simples", como dizia Cordeiro – perceber, ler e criar realidades artísticas que operassem denunciadoramente em relação às superestruturas estéticas e estetizantes, tal como a lógica da máquina permitiria ao operário perceber as distorções das relações de produção em confronto com uma lógica social revolucionária.

Este jogo já foi jogado. E é claro que o essencial não está nos subjogos de nossas vaidades pessoais, que buscam, entre caneladas e cotoveladas, uma postura mais favorável ante o olhar indiferente ou surpreendente da história. Paulistas *vs.* cariocas, ora! Criem-se as condições de possibilidades para a verdade – e que venham outros grandes jogos, como foi aquele, que ora nos querem fazer reassistir através de um *video tape* fajuto.

A razão de uma zanga

Ferreira Gullar

Não estou interessado em entrar em polêmica com Décio Pignatari, personagem tão antigo e datado quanto o seu velho e datado Concretismo. O meu objetivo aqui é ajudar o leitor a ver o que está por trás de tanto palavrório.

Isto não me dá muito trabalho, pois o seu artigo já oferece todas as dicas. A primeira delas é que ele investe contra a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro*, organizada por Aracy Amaral e contra o catálogo da mostra, acusando a iniciativa de revisionista e oportunista. Não vi essa exposição, não participei de sua organização, não fui ouvido a respeito do que seria incluído ou excluído dela.

Concretismo como Neoconcretismo são, para mim, coisas do passado, mortas e enterradas. Se ultimamente ainda voltei a falar e escrever acerca desses temas foi por solicitação e insistência de terceiros. No entanto, Décio me agride porque o catálogo da mostra inclui 14 textos meus (ele contou) e apenas dois dele. Busca desta maneira infantil provar a parcialidade de Aracy. Ora, Aracy Amaral, cuja obra crítica e historiográfica lhe garante o direito de opinar sobre a arte brasileira, inseriu no catálogo os textos que lhe pareceram mais significativos. Foi parcial? Cito palavras de Waldemar Cordeiro, primeiro mestre concretista de Pignatari, que encontro no próprio catálogo da exposição: "Os críticos que se dizem imparciais são míopes ou falsos".

Mas a zanga do Décio tem uma razão mais profunda que ele procura cuidadosamente não explicitar: é o fato de que essa exposição, ao dar uma visão panorâmica da arte construtiva no Brasil, permite uma reavaliação do papel desempenhado pelo grupo de poetas concretos de São Paulo. A importância que eles próprios se atribuíram e alardearam, por todos os meios e modos durante anos a fio, sofre aqui uma redução. E é isso o que Décio não tolera.

Entre o grupo do Rio e o de São Paulo havia muitas diferenças e uma delas é que nós nunca tivemos vocação de publicitários. A nossa preocupação maior era realizar as obras, boas ou más. Os nossos textos teóricos visavam mais definir o campo de trabalho, clarear o caminho, do que fazer proselitismo. Do grupo, o único metido a teórico era eu, e daí por que quase todos os textos relativos ao Neoconcretismo são de minha autoria. Por isso há tantos textos meus no catálogo.

Provecto vanguardista

Mas não só por isso. De uns anos para cá, à minha revelia e dos demais membros do antigo grupo neoconcreto, iniciou-se uma revisão do Neoconcretismo. Alguns artistas e críticos, em face da evolução da arte contemporânea, passaram a ver que os neoconcretos brasileiros se haviam antecipado, em muitas coisas, à arte dos grandes centros. Voltaram a ler os textos teóricos do movimento e chegaram à conclusão de que havia neles uma contribuição original, um esforço para pensar o problema da arte de maneira autônoma, em vez de ficar repetindo os conceitos de Max Bill, de Maldonado, de Pound, de Joyce etc. Aracy Amaral está entre os "revisionistas" e é por isso que Décio a agride.

É possível que a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro* reflita essa reavaliação do movimento neoconcreto. A reavaliação crítica das obras de arte e dos movimentos artísticos é um fenômeno comum do processo cultural. O próprio grupo concretista de São Paulo tem feito isso com alguns escritores brasileiros. Nem sempre a reavaliação é justa e pode mesmo acontecer que, com respeito ao Neoconcretismo, a crítica do futuro venha a corrigir a de hoje. Mas ninguém pode negar a Aracy Amaral o direito de reavaliar a importância das diferentes contribuições dadas ao que ela chama de "projeto construtivo" na arte brasileira. Décio tem direito de discordar dela, mas não de agredi-la. A agressão é a arma de quem não possui argumentos.

Outra coisa que irritou o nosso provecto "vanguardista" foi eu ter escrito que seu grupo adotou minha tese de que a questão fundamental da poesia não era o problema do verso mas o da sintaxe. Devo esclarecer que nunca pretendi apresentar-me como criador da poesia concreta, que considero um equívoco prático e teórico de nossa literatura. Quis simplesmente mostrar que os paulistas não tinham uma idéia clara do que pretendiam quando me procuraram em começos de 1955. Augusto ainda laborava no equívoco de que o poema devia ser impresso em cores, pois a impressão monocolor "está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática", o que é uma tolice. Sua opinião sobre Oswald de Andrade era de que se tratava de um "anarquista" e um "piadista". Mallarmé não entrara ainda em suas cogitações ("nossa formação é mais de língua inglesa"). O interesse pelo ideograma – a que não haviam chegado por experiência própria, mas macaqueando Pound – não significa que tivessem tomado consciência do problema sintático, uma vez que este problema não foi colocado por Pound ou Joyce, seus mestres. Prova disto é que continuavam a discutir o problema do verso. Ainda no "Plano-piloto para poesia concreta" (1958), lê-se: "dando por encerrado o ciclo histórico do verso" etc.

Obra não teoria

Mas isso é coisa de somenos. O que importa mesmo em matéria de arte e poesia é a obra, não a teoria, especialmente quando, como no caso da poesia concreta, a teoria é equivocada e estéril. Décio sabe muito bem disso. Ele se lembra da tese de que a poesia devia ser feita *segundo uma estrutura matemática prévia*, que eles elaboraram – motivo que precipitou minha ruptura com o grupo deles – e que nunca foi posta em prática. E por uma razão muito simples: por ser inviável. Ele se lembra de quando, em 1961, me procurou outra vez com uma nova teoria – a da "poesia de base" – e que eu lhe respondi: "Não publicaremos no SDJB mais uma teoria anunciando uma nova poesia que nunca se fará; manda os 'poemas de base' e eles serão publicados." Claro, estes poemas nunca apareceram e certamente nunca foram escritos.

Peço aos leitores que me desculpem por estar a falar de coisas tão velhas e destituídas de importância. Quero concluir reafirmando que não estou interessado nem em Concretismo nem em Neoconcretismo. São questões sepultadas por mim. Naquele momento, entreguei-me àquelas experiências e especulações com a paixão que sempre ponho nas coisas que faço. Mas tudo aquilo conduziria a um beco sem saída. Não me arrependo. Foi necessário e me ajudou a romper o cerco que o "vanguardismo" impõe à comunicação.

Na hora de se fazer a avaliação

Mário Schenberg

O surgimento dos movimentos Concretista e Neoconcretista foi um acontecimento de extraordinária importância na vida cultural brasileira, na década de 50, tanto no campo das artes plásticas como na literatura e na música. A realização da exposição sobre o Projeto Construtivo Brasileiro na Arte na Pinacoteca do Estado de São Paulo, permitirá sem dúvida o início de uma avaliação crítica mais profunda de um dos momentos mais interessantes de nossa história cultural. Há, incontestavelmente, algumas deficiências sérias na escolha das obras apresentadas, assim como no levantamento dos textos, que impedem uma apreciação correta da riqueza do panorama de criatividade oferecido no período 1950-1962. Essas deficiências prejudicam a compreensão da dialética do desenvolvimento artístico, que não pode ser esquematizado apenas pela polaridade entre Concretismo e Neoconcretismo. Cabe ressaltar que algumas das contribuições mais notáveis para a arte construtiva brasileira foram dadas por artistas que não estão representados na exposição da Pinacoteca, apesar de terem recebido reconhecimento internacional.

Os movimentos Concretista e Neoconcretista permitiram a assimilação dos resultados das inovações da linguagem visual, desenvolvidas desde o cubismo, na Europa, sobretudo por Mondrian e Malévich, assim como pela vanguarda russa, os artistas do Stijl holandês e o grupo da Bauhaus, e posteriormente aprofundadas em certas direções por Max Bill, a escola suíça, e o grupo de Ulm. Parece-me, porém, que o admirável senso metafísico subjacente às linguagens visuais de Mondrian e de Malévich não foi bem percebido pelos construtivistas brasileiros, com raríssimas exceções, como Mira Schendel, que absorvera o existencialismo de Heidegger e Kierkegaard, e depois descobriria os caminhos do Oriente, do I Ching ao Taoísmo e ao Zen.

Rigidez doutrinária

É importante observar que contribuições relevantes para a arte construtiva brasileira foram também dadas por artistas fora dos movimentos Concretista e Neoconcretista, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Basta, recordar além de Mira Schendel, Volpi, Arnaldo Ferrari em São Paulo e os artistas que vieram do *Grupo Abstração*. No Rio de Janeiro, podemos destacar as contribuições, muito originais, de Rubem Valentim, Abraham Palatnik, Milton Dacosta e Maria

Leontina. Neste período houve uma tendência generalizada para o Construtivismo, contrastando nitidamente com a tendência para o Expressionismo, característica da década anterior.

No Rio de Janeiro, o movimento Neoconcretista conseguiu atrair melhor as tendências construtivistas menos formalizadas, graças à maior flexibilidade das concepções de personalidades como o crítico Mário Pedrosa e artistas como Lygia Clark, Ferreira Gullar, Franz Weissmann e Amilcar de Castro. Em São Paulo, o grupo concreto tornou-se mais fechado, em conseqüência da liderança autoritária e da ortodoxia doutrinária de Waldemar Cordeiro, fortemente ligado às concepções de Max Bill e do grupo suíço, que permitiu apenas o desenvolvimento de uma arte concreta de pura visualidade.

A rigidez doutrinária visualista tornou o movimento de São Paulo pioneiro da *op art*, mas dificultou o encontro com a *pop-art* na década de 60, embora houvesse uma tentativa de Waldemar Cordeiro na sua arte *pop-creta*. Este procurou alargar o círculo de idéias da escola suíça pela teoria da arte de Konrad Fiedler, que o levou à concepção de um pensamento por imagens.

No Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, baseando-se nas experiências profundamente criativas de Lygia Clark, elaborou a sua notável *Teoria do Não-Objeto*, que forneceu uma orientação de conjunto para as tendências construtivistas cariocas. Apoiando-se na crítica de Merleau-Ponty ao fisicalismo da psicologia da percepção da *Gestalt*, Gullar estabeleceu uma ponte entre o construtivismo e as concepções fenomenológicas, que facilitou a evolução posterior de Lygia Clark e Hélio Oiticica, transcedendo o construtivismo.

Já em São Paulo, uma das personalidades mais importantes que tiveram relações com o Concretismo foi sem dúvida Geraldo de Barros. Surgiu na década de 40, com o *Grupo dos 15*, e foi um dos integrantes do *Grupo Ruptura*, depois de ter estado em Ulm, em 1951. As suas *Fotoformas* de 1950 representam um marco na história das artes visuais brasileiras, pelo emprego artístico da fotografia como forma de expressão plástica. Geraldo de Barros quando Lygia Clark conheceu Jean Arp em Paris e mostrou a ele seus "bichos", ouviu imediatamente a indagação: "Mas, o que os *marchands* esperam?" As palavras incentivadoras e até certo ponto incrédulas do artista, no entanto, não foram suficientes para que ela visse novas perspectivas no mercado brasileiro. Lygia sabia que, mesmo que seus trabalhos recebessem críticas favoráveis em outros continentes, suas perspectivas mercadológicas no Brasil continuariam limitadas – basicamente por se tratar de uma obra contemporânea.

O fenômeno é explicado pelo *marchand* Luiz Buarque de Holanda, um dos poucos brasileiros a investir na arte mais atual. Segundo ele, os novos artistas e as novas tendências incomodam grande parte do público comprador e os próprios investidores que, de certa forma, estão mais preocupados com as garantias palpáveis de lucro do que com a qualidade e suas conseqüências futuras. Poucos estão dispostos a assumir o risco da novidade – a grande maioria prefere comprar o que já está consagrado.

Agressão do novo

Para Luiz Buarque de Holanda, ainda é uma incógnita o fenômeno que implicou o distanciamento do movimento Concretista e Neoconcretista do mercado de artes no Brasil. Mas algumas explicações podem ser apresentadas – e uma delas é a própria essência revolucionária do movimento:

– Tudo o que é novo geralmente agride o *status quo* e irrita aqueles que estão menos abertos às modificações. Só com o passaor do tempo é que as coisas ficam mais nítidas e o mercado começa a se render à qualidade. Embora o panorama já esteja melhorando, a resposta ainda é muito lenta. É preciso, por isso, maior divulgação dessas novas tendências, tanto pelos *marchands* como pelo Estado, que deve dar maior importância ao aspecto cultural.

A vocação construtiva da arte latino-americana
(Mas o caos permanece)

FREDERICO MORAIS

O exame das manifestações construtivas na arte latino-americana deve ser feito, simultaneamente, à luz de diferentes enfoques. Existem razões históricas, socioculturais, psicológicas e até mesmo políticas e econômicas. Como nações dependentes, de desenvolvimento subsidiário e ancilar, importamos, em épocas diferentes, teorias de arte construtiva. Em nosso continente, são as chamadas sociedades abertas, de desenvolvimento exógeno, as que manifestaram maior interesse pela arte construtiva européia. Países onde é menor a presença da cultura pré-colombiana ou mesmo do Barroco. Porém, se até há pouco tempo a arte Construtiva estava restrita a Buenos Aires, Montevidéu, Caracas e a Rio/São Paulo, hoje o geometrismo é uma das tendências dominantes no México e na Colômbia.

Entretanto, creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus. O fato de que não tínhamos um espaço próprio, codificado, onde nos mover e agir – ou melhor, uma cultura definida, como a européia – nos levou assimilar, antes mesmo da França, por exemplo, o Purismo de Le Corbusier e Ozenfant, a didática da Bauhaus, o Construtivismo e o Suprematismo russos, a Arte Concreta de Max Bill. Em uma sociedade como a nossa, onde tudo está por fazer, por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade. Neste sentido, é importante notar as afinidades entre a produção neoconcretista brasileira e as diferentes manifestações construtivas russas.

Os *Bichos* de Ligia Clark, as *estruturas-cor* de Hélio Oiticica, certas obras de Aluísio Carvão e a pintura de Décio Vieira têm muito que ver com os "contra-relevos" de Tatlin, com os quadros suprematistas de Malévitch – aliás, homenageado por Oiticica com um dos seus "bólides". Por sua vez, Gyula Kosice e Rod Rothfuss, do *Grupo Madí*, na Argentina, ao negarem a moldura e, conseqüentemente, o espaço representativo, também se aproximaram de Tatlin e Rodchenko, que Dora Vallier e Michel Seuphor apontam como os pioneiros dos móbiles e das esculturas sem pedestal.

Contudo, alguns artistas, como o brasileiro Sergio Camargo e o argentino Leopoldo Torres-Aguero, já assinalaram possíveis afinidades entre nossa concepção de espaço e a dos artistas orientais. O primeiro fala do espaço árabe, que repercutiria no Brasil via

Península Ibérica; o segundo, do espaço extremo-oriental, chegando à América Latina pelo Pacífico e disseminando-se a partir da Cordilheira dos Andes. A receptividade que Le Corbusier encontrou quando aqui esteve, em 1929, da parte de nossos melhores arquitetos, é reveladora desta disposição para a ordem. É dele, como se sabe, o risco original do edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, cuja construção foi iniciada em 1939 – ainda hoje uma das obras mestras de nossa arquitetura. Le Corbusier marcaria profundamente a obra de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e outros arquitetos nossos. Poucos antes, aliás, chegara a São Paulo, e aqui permaneceria, Gregori Warchavchik, trazendo para o Brasil o espírito funcionalista dos anos 20.

Se aceitamos a existência desta vontade construtiva latino-americana, podemos avançar um pouco mais e levantar hipóteses em torno de uma possível influência nossa sobre a arte européia e norte-americana. Com efeito, não podemos fechar os olhos à nossa presença na Europa e nos Estados Unidos. O exemplo mais mencionado é o do cinetismo da Escola de Paris, cujos pólos são o ótico, com Vasarely, e o cibernético, com Schoffer. Apesar do prestígio enorme desses dois artistas e da influência por eles exercida, o cinetismo francês foi dominado, por dentro, pelos latino-americanos; os argentinos (Le Parc, Sobrino, Garcia-Rossi, Demarco, Marta Boto etc.), os venezuelanos (Soto, Cruz-Diez, Debourg), sendo ainda assinalável a presença de Sergio Camargo. Poderíamos falar do espacialismo de Lucio Fontana, repercutindo em Milão, Itália, a partir de 1948; das antecipações minimalistas de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Eduardo Ramirez Villamizar e Mathias Goeritz (como reconhece o crítico e historiador Gregory Battcock, a propósito de suas *Torres* da Cidade Satélite, no México), cinéticas de Abraham Palatinik, anotadas por Frank Popper, ou plurissensoriais, de Lygia Clark e Oiticica (estudados por Guy Brett e Udo Kulterman), bem como Kosice (cuja obra já mereceu extensas análises de Pierre Restany e Michel Ragon), que antecipa com suas *molduras recortadas* as *shaped canvas* de Frank Stella. E também poderíamos mencionar Tomás Maldonado, à frente da Escola Superior da Forma, criada por Max Bill, em Ulm, em 1950; e, principalmente, o uruguaio Joaquim Torres-García, cuja atuação tricon-tinental (Europa, Estados Unidos e América Latina) teve repercussão profunda.

Barbara Duncan e sua assistente Susan Bradford prepararam para o catálogo da exposição de Torres-García no Museu de Arte da Universidade do Texas, em Austin, em 1974, o mais completo levantamento sobre a obra/vida do artista. A leitura da cronologia de Torres-García e de sua atuação internacional não deixa margem a qualquer dúvida sobre a extraordinária repercussão de suas idéias. Poder-se-ia objetar, com um certo chauvinismo, que a obra da brasileira Tarsila do Amaral, especialmente a fase Pau-Brasil, é mais coesa, uniforme e plasticamente mais fascinante do que a do artista uruguaio. Mas, ainda assim, é inegável que a influência do formulador do conceito de Universalismo Construtivo foi bem maior, podendo ser assinalada mesmo na obra de alguns artistas brasileiros.

Em Nova York, por exemplo, onde esteve de 1920 a 1922, Joaquim Torres-García fez amizade com Joseph Stella, Max Weber, Marcel Duchamp e também com Katherine Dreier, a qual logo começou a comprar obras suas para a sociedade anônima que fundara com o criador dos *ready-mades* naquele mesmo ano. Na Europa, foi amigo de Friedrich

Vordemberg-Gildewart, Michel Seuphor e Piet Mondrian. Decidido a reunir os artistas abstratos, apesar da diversidade de estilos, Torres-García conseguiu fazer com que se interessasse pelo seu projeto o crítico Seuphor, que reuniu em sua casa, entre outros importantes artistas europeus, além dos citados, Jean e Sophie Taeuber-Arp, Russolo, Vantongerloo e Herbin. Com eles, fundaria o grupo *Cercle et Carré*, em 1930, e seria a sua força motriz. Até o nome do grupo, diz Susan Bradford, sugere a influência de Torres-García. O próprio Seuphor, co-fundador do grupo, de acordo com os princípios de Torres-García, viu no círculo e no quadrado emblemas da totalidade das coisas. O mundo racional e o mundo sensorial, a terra e o céu, a geometria de linhas retas e a geometria de linhas curvas, o homem e a mulher, Mondrian e Arp. Como desdobramento do *Cercle et Carré* surgiria, um ano depois, outro grupo, o *Abstraction-Creation*, tendo à frente Herbin, Vantongerloo e Beothy. Bradford, Werner Haftmann e Jacqueline Barnitz reconhecem a influência de Torres-García sobre Barnett Newmann (este, conta Sidney Jannis, quando expôs a obra do artista uruguaio, visitou inúmeras vezes sua galeria, antecipando-se na explicação do significado de sua obra aos visitantes), Adolf Gotlieb, Mark Rothko e Louise Nevelson.

Torres-García regressou a Montevidéu em 1934, depois de 43 anos de ausência. Nesse mesmo ano fundou ali a *Associación de Arte Construtivo*, com a intenção de divulgar suas idéias por toda a América Latina. Entre 1936, ano em que visitou Buenos Aires pela primeira vez, e 1943, publicou a revista *Círculo e Quadrado*, na qual divulgou textos de sua autoria e de construtivistas europeus. Dois anos depois de seu retorno, terminou o *Monumento cósmico*, implantado no Parque Rodó, em Montevidéu, e, em 1944 publicou, na Argentina, sua obra síntese, Universalismo Construtivo. De Montevidéu escreveu para a revista *Arturo* (1944), de onde saíram as idéias geradoras dos grupos Arte Concreto-Invención (1945) e *Madí* (1946), ativos em Buenos Aires. A pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que sempre esteve ligada à Escola de Paris, enquanto residiu no Brasil manteve correspondência com Torres-García e com o grupo da revista *Arturo*. E ela, que desde 1930 compartilhava das idéias de Torres-García, ainda que não as manifestasse em sua pintura, serviu como uma espécie de ponte, pela qual passavam ao Brasil as idéias construtivistas do artista uruguaio. O prestígio de Torres-García no Brasil cresceu sobretudo a partir da Bienal de São Paulo, em 1959, da qual obras suas participaram. Theon Spanudis, crítico e poeta neoconcreto, no número de set./out. de 1959 da revista paulista de arte *Habitat*, analisa "A significação americana e mundial de Torres-García", reconhecendo sua influência sobre vários artistas brasileiros. Spanudis diz ser ele "a primeira voz original e independente das Américas a incorporar em sua arte as antigas idéias plásticas das civilizações deste continente". Vários artistas latino-americanos, em depoimentos falados ou escritos, confirmam terem sido influenciados pelas idéias de Torres-García: Rubem Valentim (Brasil), Eduardo Ramirez Villamizar (Colômbia), Carlos Merida (Guatemala), entre outros.

Porém, é importante assinalar, que a presença latino-americana na arte internacional tem um sentido mais vitalista e orgânico. Referindo-se à sua própria pintura, o argentino Torres-Aguero fala de uma *geometria caliente*, Tomasello de uma "cor mais viva e sensual" em seus relevos, enquanto Villamizar observa que "... dentro de nossa exube-

rância, meu geometrismo parece frio, árido, eu sei, mas perto de outras geometrias que vão até ao extremo, o meu é quase lírico. Estou próximo do romantismo." No cinetismo de Soto emerge como qualidade principal um lirismo próximo dos ritmos naturais; Volpi envolve sua geometria em ritmos aquáticos e aéreos, fazendo a cor navegar em pinceladas vibráteis sobre a tela; o cinetismo de Le Parc e seu grupo desdobra-se em *happenings* de participação pública; e o Neoconcretismo de Lygia Clark e Oiticica antecipa o plurissensorialismo que depois seria moeda corrente na *Body Art* e na Arte Povera. A crítica latino-americana (Angel Kalenberg, Severo Sarduy, Mário Pedrosa, Jorge Alberto Manrique, Juan Acha, entre outros) é unânime em constatar o caráter orgânico de nossa arte construtiva. Uma geometria que vai além da geometria – "minha arte não é rigorosa, é feita com rigor", diz Torres-Aguero. Em um dos vários ensaios que compõem o livro *El geometrismo mexicano* (Universidade Nacional Autônoma do México, 1977), Juan Acha diz que "... no cinetismo de todos estes latino-americanos aflora também um lirismo que cabe figurar como tipicamente nosso, já que o registramos em muitos artistas latino-americanos. É um lirismo estranho à objetividade norte-americana, ainda que afim à sensibilidade francesa ou italiana", enquanto Manrique, no mesmo livro, nota a inexistência no México de um "geometrismo puro": o que existe, ali, é "um geometrismo orgânico, com um componente inevitável de vitalidade". Se no Brasil os neoconcretos foram buscar em Susanne Langer a noção de *organismo vivo*, reintroduzindo a expressão pessoal e subjetiva como valor e qualidade, contra a ortodoxia concretista, um Gunther Gerzso (México) e um Marcelo Bonevardi (argentino residente nos Estados Unidos) estabelecem uma ponte aparentemente inviável entre geometria e surrealismo.

Mas tomemos a questão pelo lado racional. No entender de Juan Acha, no ensaio citado, o geometrismo (eu preferiria dizer a arte construtiva) latino-americana é uma manifestação tardia, mas desejada, das forças racionais. Em uma comunicação que fiz ao Seminário sobre Política e Processos de Amostragem de Arte, promovido pelo XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em novembro de 1977, procurei mostrar como as grandes exposições internacionais do tipo Documenta de Kassel, bienais de Veneza e Paris exercem uma forma de colonização sobre a arte mundial, como que determinando, juntamente com as multinacionais do mercado, o tipo de arte a ser realizado por países e continentes. De acordo com esta divisão de tarefas, por exemplo, a América Latina deve persistir na prática de uma arte figurativa, emocional, fantástica, mágica, ficando as tendências analíticas e abstratas para os anglo-saxões. E se, no plano teórico, Marta Traba insiste no "tom predominantemente mítico da sociedade latino-americana", a Bienal de São Paulo, como sempre funcionando a reboque das demais bienais internacionais, estimula o comportamento acima mencionado. A próxima edição da Bienal paulista, a primeira inteiramente dedicada ao exame da arte produzida no nosso continente terá como tema "Mitos e Magia". Por isso tudo, Acha entende que "o geometrismo implica, na América Latina, um saudável corretivo de toda uma tradição individualista e emocionalista da arte e da cultura".

Este "saudável corretivo" foi estimulado, de início, por alguns estrangeiros, que por aqui passaram, ficaram e/ou até assumiram novas cidadanias. E, não por pura coincidência, ocuparam justamente os países onde a arte construtiva desempenha papel destacado. Em suas entrevistas, conferências, cursos, artigos, projetos ou obras, deixaram marcas profundas, seja pelo tom polêmico, impondo revisões, réplicas e autocríticas dos locais, seja pela transferência de experiências, estimulando a criatividade e fazendo surgir novos talentos ou tendências. Mesmo internamente, o deslocamento de alguns artistas e críticos latino-americanos entre as capitais do continente teve o mesmo efeito. Por exemplo, os argentinos Tomás Maldonado e Jorge Romero Brest. O primeiro é autor do projeto original da Escola Superior de Desenho Industrial, prevista inicialmente para funcionar no Museu de Arte Moderna do Rio, mas, afinal, inaugurada como entidade autônoma, em 1962. E o segundo, que fundara com Emílio Petorutti e Lucio Fontana a Academia Altamira, em Buenos Aires, durante algum tempo freqüentada por Sergio Camargo, e que criou a revista *Ver y Estimar*, aqui realizou conferências em 1948 e 1953. Sua passagem pelo Brasil, em 1948, antes da exposição de Max Bill e da inauguração da Bienal de São Paulo, em 1951, e em seguida, por ocasião da mostra dos concretos argentinos, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1953 – mostra que ele apresentou – foi sem dúvida estimulante para os artistas que, pouco depois, iriam se reunir em torno de Grupo Ruptura, em São Paulo (1952), base do Concretismo paulista, e do Grupo Frente (1953), base do Neoconcretismo carioca. Da repercussão das viagens de Brest por diversos países latino-americanos dá conta Fernando de Szyszlo (1927) no depoimento que prestou ao crítico peruano Mirko Lauer (*Indagación y Collage*, Mosca Azul, 1975): "Este não convenceu tanto os pintores (creio que neste sentido era alimento demasiado sofisticado para a juventude artística), mas convenceu o crítico Juan Acha, que, desde então, retomou a atitude romeriana de 'crítico criador', fomentando através de sua coluna em *El Comércio* um grupo de artistas."

Já mencionei a influência de Torres-García no continente e poderia falar da presença de Grete Stern, fotógrafa da Bauhaus, em Buenos Aires, em cuja residência foi realizada a primeira mostra *Madí*. No Brasil, além de Le Corbusier, tivemos a visita, em 1950, de Max Bill, que realizou exposição individual no Museu de Arte de São Paulo. Um ano depois era premiado na I Bienal de São Paulo com sua famosa escultura *Unidade Tripartida*. A obra de Bill provocou grande impacto em alguns artistas brasileiros, que depois percorreriam os caminhos construtivos, dentro e fora do País. Mencionaria Franz Weissmann, Mary Vieira – que se mudaria para a Suíça, ali unindo-se a Bill, no Grupo *Aliança* – e Almir Mavignier, vivendo em Hamburgo, na Alemanha, depois de ter ensinado em Ulm.

Em sua segunda viagem ao Brasil, em 1953, Max Bill fez uma conferência no MAM carioca sobre o tema "O arquiteto, a arquitetura e a sociedade", que repetiria na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo. Na ocasião, em entrevistas, fez severas críticas (e quase sempre injustas, reconheça-se) à arquitetura brasileira. A resposta veio com Lúcio Costa, que em entrevista à revista *Manchete* (4 jun. 1953) se diz envergonhado de abordar pormenores para rejeitar uma crítica viciosa e carregada de velhos recalques pueris contra os princípios de Le Corbusier. O edifício do Ministério, malgrado o desamor com que é tratado pelo crítico e pelos encarregados da sua conservação, há de ser sempre considerado pela opinião profissional isenta um dos marcos fundamen-

tais da arquitetura contemporânea. O Brasil, de raiz barroca, estava impregnado do racionalismo de Le Corbusier, daí a ênfase com que Lúcio Costa defendeu estas duas vertentes de nossa arquitetura das críticas de Bill.

Também no final dos anos 40, apareceu em Popayan, Colômbia, terra natal de Edgar Negret, o escultor construtivo basco Jorge Oteiza. Vinha viajando desde Buenos Aires em missão oficial e sua estada na Colômbia estava relacionada aos programas governamentais de cerâmica. Porém, homem culto, esteta e pensador, além de escultor, Oteiza fez conferências, publicou artigos na imprensa sobre arte pré-hispânica, sobre arte e sobre o meio cultural da Colômbia e da América Latina em geral, atraindo a atenção dos artistas colombianos. Oteiza foi quem mais estimulou Negret, no início de sua carreira. Este mais tarde visitaria Oteiza na Espanha. Apresentando o escultor colombiano em mostra no Museu de Belas Artes, em Caracas, Oteiza define a arte como "fabricação do silêncio", como "poética da ausência". No Brasil, contudo, a escultura de Oteiza, apesar de premiada na IV Bienal de São Paulo, quase não foi percebida por artistas e críticos.

Quase à mesma época, chegava ao México Mathias Goeritz na IV, exercendo, também, imediata influência através dos ateliês de educação visual, desenho básico e desenho industrial, organizados em distintos centros universitários. A obra mais importante de Goeritz, realizada em parceria com o arquiteto Luiz Barragán, é o conjunto de cinco torres da Cidade Satélite da capital mexicana, datado de 1957/58 – "um impressionante espetáculo policrômico", no dizer de Xavier Moyssen. Foi também Goeritz o responsável pelos convites feitos a diversos escultores construtivos de diferentes países para realizarem projetos escultóricos para a Cidade Universitária, à época das Olimpíadas de 1968, e que ainda hoje se encontram ali. A influência de Goeritz não cessa de crescer no México, graças à evidência do geometrismo, sobretudo no tocante aos jovens, com os quais freqüentemente se associa compondo grupos.

Nascido em Londres, em 1900, formado em Paris, Carlos Raul Villanueva só regressaria a Caracas em 1929. Era, portanto, à semelhança de Torres-García, um estrangeiro. Nos anos 50, Villanueva desempenhou importante papel aglutinador das artes plásticas, ao procurar integrar no seu projeto da Universidade de Caracas (1952/57) a obra de vários artistas de tendência construtiva: Calder, Arp, Léger, Alejandro Otero etc.

Sempre existiu, em todos os países e continentes, em todas as épocas, a polaridade crise/construção (Barroco/Renascimento, Romantismo/Neoclássico, Expressionismo/Cubismo, Pop Art/Op Art, etc.). As razões dessa polaridade, da maior importância de um ou outro pólo, variam de contexto a contexto, de época para época. Por outro lado, à medida que se deslocam no espaço e no tempo, as tendências vão perdendo ou ganhando novos significados.

À primeira vista, a arte construtiva adquire significação apenas nos países de economia avançada ou desenvolvida, de maior estabilidade social e política: Alemanha, Suíça, Holanda. Nesses países, a arte construtiva dá ênfase sobretudo aos aspectos formais, ao emprego de materiais industriais, à qualidade de execução etc. Entretanto, as primeiras manifestações construtivas européias ocorreram na URSS quando ali ainda se vivia a euforia da revolução de 1917, coincidindo, portanto, com as profundas modificações sociais e políticas. Os principais construtivistas aderiram francamente

à nova situação, alguns deixando, inclusive, o campo puramente especulativo para levar à práxis social as idéias construtivas. Tratava-se, afinal, de construir uma nova realidade, física e ideológica. Com a tomada do poder pelos burocratas, o Construtivismo russo foi como que "congelado", apesar de florescer na Bauhaus, via Lissitsky, ou nos Estados Unidos, via Pevsner/Gabo. Vale dizer, floresceu no exterior o Construtivismo mais formalista, mais acessível ou mais viável em termos de mercado. O Construtivismo revelador da verdadeira "alma russa" (Malévitch) ou ideológico (Tatlin, Rodchenko) foi melhor compreendido na América Latina. O que pode ser explicado por uma coincidência de propósitos. Ao nível puramente especulativo, no campo restrito da história da arte, tratava-se de, como dizia Lissitsky, "decretar o fim do quadro como representação", para, "da terra fertilizada pelos cadáveres do quadro e seu autores", edificar um novo espaço, uma nova arte, uma nova realidade, ou, como diriam os cinéticos russos dos anos 60, liderados por Lev Nusberg, fundar o homem novo = cinetista. E se, em uma manifestação na Bauhaus, pedia-se a morte da arte, em nome de Tatlin, o manifesto construtivista de A. Gan (1920) proclamava o fim da atividade especulativa do trabalho artístico, propondo-se em troca (Arvatov) uma "arte edificação da vida".

Muitos viram no *Branco sobre Branco*, de Malevitch, uma postura negativista da arte. Na verdade, esta chegada ao zero, ao nada, não pode ser encarada como um niilismo à ocidental, o puro negativismo, o vazio ou absurdo existencialismo. Esta negação em extremo da cor e da forma na pintura suprematista acabou por revelar uma presença maior, a do próprio espaço como coisa significante. "A ausência do objeto torna-se, assim, pura presença da abstração", diz Dora Vallier, que vê em Malévitch uma terceira fonte da arte abstrata (ao lado do espiritualismo fim-de-século de Kandinsky e da teosofia de Mondrian), "este fenômeno tipicamente russo que foi o niilismo". Para Nicholas Berdiaeff, o niilismo primitivo russo, entendido como negação radical do mundo tal qual ele é, é essencialmente uma "pesquisa da verdade". O que se deseja é o fim do mundo mau, sua destruição e o advento de um mundo novo. "Que o niilismo preparou o terreno da revolução é coisa certa", conclui Dora Vallier.

Ferreira Gullar, na sua Teoria do Não-Objeto, diz que "o próprio conceito de arte vacila, se não a tomamos na acepção fundamental de experiência primeira". O Neoconcretismo, no entender do crítico brasileiro, "é uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço, não pertencem a esta ou aquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem". Mário Pedrosa chegou à referir-se ao Neoconcretismo como a pré-história da arte brasileira, "não porque fosse o primeiro movimento, mas porque buscava as origens ou fundamentos". E o escultor Amílcar de Castro diz que seu gesto construtor "...é pura surpresa. Espontâneo como se fosse o primeiro – aquele que fundamenta a comunhão com o futuro". O que percebe, portanto, nesta seqüência que vai da "morte da pintura" à recuperação do gesto primeiro, é a antevisão, ou mais do que isso, a fundação de uma nova arte, um novo ser. Construção.

O Construtivismo russo, portanto, surge no momento em que se preparavam profundas mudanças no plano econômico e social, quando se pretende dar o salto do subdesenvolvimento. Construir: "esculpir o futuro". Uma das obras mais utópicas ou visionárias do Construtivismo russo é o *Monumento à*

Terceira Internacional, uma gigantesca escultura-edifício, de ferro e vidro, com diferentes movimentos rotatórios.

Não estaria aí, também, um dos objetivos da arte construtiva entre nós? Nos manifestos madistas, concretistas ou neoconcretistas não são feitas alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade. Afinal, dentro da perspectiva da arte construtiva, o fazer artístico deve ser encarado como um esforço de ordenação do caos (qualquer que seja o nome ou a origem que se dê a ele). Pretende o artista construtivo transformar o caos em cosmos – "fazer da pedra cristal", deseja "o perfil claro e solar", como diz o poeta João Cabral de Melo Neto. Entre expressar a crise ou a construção, prefere o segundo caminho, "pois considera mais útil revelar o homem nas suas melhores possibilidades do que mostrá-lo fragmentado e caótico", sustenta Max Bill. A arte encarada não como evasão ou escapismo, mas como "um modo mais lúcido de se estar no mundo", como diz Giulio Carlo Argan a propósito da Bauhaus. O projeto da arte construtiva é fundamentalmente otimista. E utópico. O artista construtivo acredita que a arte pode ser um instrumento eficaz de transformação da sociedade, quer construir uma nova realidade, inclusive no plano social e político. O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Não se trata, portanto, de copiar ou imitar o existente, o já gesto e, portanto, imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo, claro, limpo, transparente, criar, como diz ainda o mesmo João Cabral, "o espaço de um mundo de luz limpa e sadia, portanto, justo".

Ora, não creio que se possa considerar mera coincidência o aparecimento dos movimentos construtivos argentinos no momento em que a Europa se apresenta destruída pela guerra ou que esses movimentos correspondam a uma consciência crescente de nossas possibilidades econômicas etc. Há um paralelismo de situações entre a expansão das idéias construtivas e o esforço de unificação dos diversos países latino-americanos no campo político e econômico: conferências do México (1945), Rio de Janeiro (1947), Bogotá (1948), esta última resultando na criação da Organização dos Estados Americanos. Não importa se a OEA, como depois outros projetos – a Aliança para o Progresso e a Operação Pan-Americana – não alcançaram os resultados desejados, por submissão ou burocracia, ou se a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC) também não cumpriu seus objetivos econômicos. É certo também que há muito a CEPAL decretou a falência do modelo desenvolvimentista, o *desarrollismo* latino-americano, substituído nos anos 60 pelos "milagres econômicos" surgidos na crista de profundas modificações políticas, com sensíveis derrotas para a democracia em nosso continente.

Não se pode inferir, porém, apressadamente que o fim do "sonho desenvolvimentista" seja também o fim do "sonho construtivo", pois se os paralelismos existem, a arte está sempre à frente da realidade. O certo é que nas décadas de 40/50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano econômico e as alianças continentais no plano político. No Brasil, por exemplo, a década construtiva por excelência é a do desenvolvimentismo – Juscelino Kubitschek e seu Plano de Metas, antecipado pela criação da Petrobrás, da Eletrobrás, do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e do processo econômico denominado de "substituição de importações". Ao rápido crescimento e modernização das grandes cidades corresponde também a ambição de nossa burguesia de superar a condição, como país, de mero exportador de matérias-primas minerais, de país agroexportador. Este esforço modernizador e o crescimento demográfico das cidades vão gerar novas formas culturais – da bossa nova ao Concretismo, iniciando a revisão da obra daqueles artistas, como Portinari e Di Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária. A década desenvolvimentista, que tem no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) o seu principal organismo teórico, sua "fábrica de ideologias", no plano da arte se inicia com a Bienal de São Paulo, a primeira em 1951, idealizada por um capitão de indústria, de origem italiana, e se encerra com a inauguração de Brasília, que se ergue no interior do País para significar "que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência (...) mas erguer-se-á sob o signo da arte". Claro, Brasília, desde o início, estava fadada a agravar as contradições, muito mais que resolvê-las ou aplainá-las.

Utopias à parte, a arte construtiva não seria entre nós, latino-americanos, a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedade em fase inicial de arranque econômico, como na URSS, mantidas as diferenças de projeto político e econômico. Aliás, me parece sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao Concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto o Rio – menos industrializado, porém mais lúdico e criativo – mostrou-se mais sensível ao Construtivismo russo. As manifestações tardias do Construtivismo latino-americano podem ter as mesmas razões econômicas, entre elas o petróleo, enquanto no México o problema é mais especificamente cultural: a persistência do muralismo como doutrina oficial.

Estas considerações não excluem, obviamente, as observações feitas antes a respeito da existência de uma vocação construtiva em nosso continente, o Brasil em particular. Pelo contrário: terá sido justamente esta vontade de ordem que levou à aceitação dos modelos construtivos tão logo se anteviu a possibilidade de um desenvolvimento econômico acelerado de nosso continente com o final da Segunda Guerra Mundial. Ou melhor, estávamos preparados para digerir, antes mesmo de alguns países europeus e dos Estados Unidos, muitas idéias construtivas, como vimos. Inclusive porque, já antes da vinda de Bill, Oteiza, Goeritz etc. a nossos países, Torres-García aliciava artistas e teóricos para apoiar o seu universalismo construtivo.

Entretanto, uma visão excessivamente eurocentrista da cultura ocidental tende a localizar no velho continente a origem de todos os movimentos, tendências, teorias etc. Muita gente séria e responsável, porém, já se deu conta de nossa contribuição à arte construtiva internacional – ou melhor, da peculiaridade dessa contribuição. Não apenas o caráter orgânico, vitalista, sensível e *caliente* de nossa produção construtiva, e das antecipações minimalistas, cinéticas e plurissensoriais, mas também a introdução de símbolos (Torres-García), de maior vinculação com nossas raízes culturais (Rubem Valentim, Carlos Merida). Se podemos enten-

der a arte construtiva em nosso continente como um "saudável corretivo" aos excessos místicos e mágicos, emocionais e irracionais, como quer Juan Acha, é conveniente lembrar que, passada a fase inicial, que se manifesta, em cada país, como um período de limpeza, de assepsia, de "serviço militar obrigatório" (como dizia Tarsila do Amaral em relação ao Cubismo), logo em seguida (as oposições Concreto/Madí, Concretismo/Neoconcretismo) há um esforço de adaptação à nossa realidade: variada, dispersa, contraditória, lúdica. E é nesse momento, quando a arte construtiva já se encontra impregnada de nosso ser, de nossa alma, que começamos a exportar. Quer dizer, haveria, também, na arte construtiva, um processo de antropofagia.

A arte construtiva não se apresenta igual em todo o continente. Se ao Sul, os movimentos construtivos vieram respaldados em uma intensa movimentação teórica – levando à formação de grupos, publicação de manifestos, planos-piloto, revistas, gerando polêmicas e dissidências – no Centro e no Norte não existem, a rigor, movimentos ou grupos, mas um encontro espontâneo de artistas que trabalham com propostas similares. No Sul, a polarização teórica opunha dois campos: o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, a máquina e o corpo, o visual e o plurissensorial, o tempo, como movimento, e o espaço, como duração, etc. Nos demais países, estas oposições existem, mas ao nível individual: Negret/Villamizar, Soto/Cruz-Diez, Goeritz/Sebastian. Se madistas, invencionistas e concretos argentinos lutaram contra o Surrealismo, os concretos e neoconcretos armaram barricadas para conter o dilúvio tachista. Quer dizer, em ambos os casos, uma oposição às formas automáticas de arte. No México, insurgem-se contra o muralismo e, na Colômbia (onde, a meu ver, está surgindo um dos pólos mais interessantes da arte construtiva em nosso continente), Villamizar diz ter reagido à violência do Expressionismo mostrando seu contrário. E no seu entender, o contrário da violência é a ordem. Depoimento, aliás, muito parecido com o que me fez recentemente Rubem Valentim (1922), para quem a necessidade de ordenar, de construir e de elaborar suas formas com rigor era uma oposição ao caos e aos excessos reinantes na paisagem física e cultural de seu Estado natal, a Bahia.

O exame, neste ensaio, das tendências construtivas da arte latino-americana não significa, *a priori*, uma tomada de posição contra outras tendências existentes e igualmente válidas: fantástico, a figuração crítica etc. O exame de nossa arte construtiva não visa eliminar ou aplainar as contradições existentes, como procurei mostrar. Neste caso, tão válida quanto a arte ordenada e construída pode ser uma outra que assuma e manifeste claramente o nosso caos. Inclusive porque, como tem procurado mostrar o pintor e teórico argentino Luis Felipe Noé, existe também uma estrutura no caos, ou melhor, o caos é estrutura. A crítica, por outro lado, não deve manter-se em posições rígidas: o apoio a esta ou aquela tendência depende das circunstâncias do momento ou de muitos outros fatores, inclusive extra-artísticos. Talvez não seja o caso, hoje, de continuar defendendo uma arte construtiva em países onde ela já existiu (onde a "vanguarda", hoje, pode estar, por exemplo, com a figuração crítica); em outros, pelo contrário, mesmo quando a arte construtiva resvala para um certo decorativismo, pode ser útil uma tomada de posição ao seu lado.

O que engendra Athos Bulcão

Evandro Salles

Quando pensamos uma obra, insinuam-se simultaneamente dois caminhos: o poético e o analítico.

No primeiro, abdicamos de nossa própria maneira de estruturar cultural e racionalmente o significado da criação, entregando-nos à obra e ao seu arrebatamento. No segundo, impomos essa maneira egocêntrica de estruturar ao sentido da obra. Em sua fruição, a crítica opta, às vezes, por uma aparente alternância emocional, de acordo com suas necessidades estratégicas, intercalando segmentos de uma ou outra opção. Assim, um crítico se emociona e imediatamente explica porque se emocionou ou, ao contrário, interpreta e automaticamente se emociona com a interpretação. Outras vezes, a crítica é "gravitacional" e tende a acentuar ou exclusivizar uma das opções ou um dos modelos construídos circunstancialmente que caracterizam seu estilo, imputando à obra sua tendência.

Entretanto, existem obras que problematizam esse sistema da crítica. Exemplos históricos e definitivos são a obra de Duchamp, em uma direção, e a de Malévitch ou Mondrian, em outra.

São obras que possuem um paralelismo na maneira pela qual se oferecem à abordagem do pensamento; à medida que penetramos o enigma da obra através de uma das chaves que ela oferece, vemos nossa expectativa linear de análise diluir-se ante à variação brusca de significação. Se a abordarmos do ponto de vista formal, este se obscurece, delineando-se um universo metafísico; se do ponto de vista metafísico, delinea-se, repentinamente, um universo formal.

São obras que não permitem uma aproximação unilateral, impondo ao espectador um desmembramento de sua lógica seja ela qual for. (A única lógica não desmembrável e, por enquanto, indestrutível é a lógica do mercado que engoliu toda a altivez orgulhosa das vanguardas, transformando tudo em mercadoria indiferenciada.) Além das questões formais, um observador que olha o vazio de um quadrado branco sobre outro quadrado branco perde, subitamente, sua capacidade de projeção e de inferência de significados. É obrigado, por instante que seja, a observar o seu próprio vazio (expresso por uma incapacidade de projeção) e ser observado pela obra numa formidável transformação dialética. Provoca-se um "esvaziamento" interior do observador através de qualquer ponto que se escolha para observação, como se sujeito e objeto se fundissem através de um vazio que os engloba e unifica.

A obra, inviabilizando cada passo da análise, cria, por assim dizer, uma negação integral do conceito em função de uma abrangência mental completa e absoluta.

A crítica deveria ter sido desintegrada por este sistema mas salvou-se pela mitificação da obra, tornando-a inacessível ao envolvê-la em discurso, de modo que quando o espectador "culturalizado" a vê, vê apenas o discurso com que a obra foi vestida.

O outro fator desta contradição é o próprio mercado, que usa a crítica para eleger a obra como "obra de arte", uma entidade abstrata, esvaziando sua força de transformação do pensamento.

Entretanto, além de penetrar as contradições latentes nas relações artista-obra-consumidor, o trabalho de construir a obra implica também voltar-se para a direção oposta: o artista torna-se leitor de sua própria obra e esta reveladora de seu universo interior, submetido ao obscurecimento oceânico: ao inconsciente.

Faca de dois gumes, este "viver artístico" serve tanto para justificar as concessões comerciais em nome de uma suposta "liberdade criadora" como para salvar os calculistas do formalismo absoluto.

Não há concretista ortodoxo que agüente incólume, no tempo, as pressões viscerais de seu inconsciente, exceto aqueles que se refugiam na recriação maquinal de suas fórmulas.

Da mesma maneira, não há expressionista, realista etc. que suporte a sistematização de seu estilo. A imobilidade do método, do estilo, torna-se repressão. Cada obra encerra em si seu próprio tempo, o tempo de sua criação. O passado, porém, é irrecorrível, imprestável para o fluxo do presente.

Ao contrário do que desejariam os partidários de cada tendência, a arte contemporânea é pluridirecional e abre-se tanto para obras monumentais como a de Picasso, como para travestimentos fugazes como os de Rose Selavy; tanto para reflexões grandiosas como as do grande vidro como para gestos íntimos do apagar com borracha o desenho do mestre admirado.

Manipulador, o mercado elege a cada momento uma direção e faz parecer que existe unidade no pedaço eleito, faz parecer que existe transformação radical como se esta fosse possível sem uma transformação radical da sociedade.

A história terá de ser recontada com o instrumental que o distanciamento no tempo nos oferece. O palpável é a perplexidade, a simultaneidade, a interdependência, a fragmentação dos gestos se superpondo.

O artista ao fazer a obra submete sua consciência a um transformismo vertiginoso. Ao mesmo tempo que constrói e organiza a linguagem, revela o espaço impalpável de onde ela provém; ao mesmo tempo que expressa, revela a si próprio, torna-se seu próprio descobridor, fundindo-se com o mundo no observar de si mesmo, abandonando-se na obra, esvaziando-se. Em realidade, a obra habita o exterior de sua concretude na mutação vertiginosa que gera em sua volta.

Athos Bulcão, de dentro da tranqüilidade que gera a compreensão do vertiginoso, trabalha em sua obra atual a interação do método e da vertigem, a justaposição da linguagem e do caos.

Atravessando em sua trajetória a experiência, rara para os artistas desse século, de ver sua obra envolvendo todo o corpo de uma cidade, Brasília, de vê-la atuando socialmente de forma profunda num momento em que essa obra buscava representar, estética e ideologicamente, os anseios de uma vanguarda, Athos segura agora simultaneamente a outra direção que impõe ao artista o fazer artístico: o aprisionar-se pelo poder revelador da própria obra.

O método de autoconhecimento é exposto em suas duas vertentes: a conversão primorosa dos elementos constitutivos da pintura, basicamente as relações de cor, em linguagem, e a conversão ou cristalização dessa linguagem pictural na forma de símbolos desconjuntivos, desagregadores, diabólicos (a estrela de cinco pontas invertida), primais e viscerais (espécie de intestinos-espirais-galáxias), símbolos e formas inconscientes não organizáveis mas, ao contrário, desorganizadores.

Na apolínea e aprimoradíssima organização pictural, emerge a dionísiaca e suave loucura de Athos, quero dizer, do Athos cósmico com suas vísceras de transformação de matéria, de desejo e de tempo.

Na organização apolínea da pintura, que repousa sobre o conhecimento da cor renascentista e da absorção moderna da cor oriental, ou seja, no profundo conhecimento da tradição ocidental de construção das relações de cor (como poucos artistas brasileiros possuem), na tradição construtiva que traz consigo uma busca da função social para a arte, irrompe um desejo de entropia da própria pintura, do ato organizacional, que por sua vez advém do próprio sistema de criação que obriga o criador a lançar na obra seu desconhecimento de si mesmo, sua fragmentação, sua revelação de vazio e seu embriagar ou desesperar neste seu nada.

Esta interação de opostos é que constitui a poética da obra atual de Athos e pode ser notada não apenas em sua pintura, onde é clara, mas também em suas obras recentes na arquitetura, que foram invadidas violentamente pela cor. Cor que praticamente inexistia no passado onde os jogos de luz e sombra eram predominantes. A cor nestas obras cumpre o papel da representação dionisíaca.

Mas é na pintura que sua poética se faz reveladora, é na pintura que encontra espaço para a prática do que chamaríamos de introversão do método criador, ou seja, onde a prática além do conhecimento o autoconhecimento, além do expressar o decifrar, além do compor o decompor, além da presença a ausência de referenciais.

De maneira diferente, este mergulho também problematiza a abordagem crítica, pois ao nos oferecer uma prática dialética nos oferece também seu autodesconhecimento e a busca interminável de construção e destruição. Seu método não-linear, com pontos de vista diferentes e simultâneos, obriga o olhar a fragmentar-se em intenções díspares apesar de unido pelo objeto. Oferece-nos, portanto, seu próprio método de construção para que com ele construamos nossa abordagem. Pois como compreender o incompreensível sem habitá-lo e como habitá-lo sem abandonar-se, sem desconstruir-se?

Nesse momento em que, com violência inédita, o circuito de arte impõe um achatamento dos processos criativos e críticos aos níveis do publicitário, obras como a de Athos Bulcão são um exemplo generoso e importante de integridade e profundidade.

Construtivismo no Brasil

Concretismo e Neoconcretismo

HAROLDO DE CAMPOS

O Construtivismo brasileiro tem suas raízes na década de 1950. De fato, em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas como Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais; criação do *Art Club* de São Paulo, dedicado ao experimentalismo), bem como os experimentos iniciais de Abraham Palatnik com a luz e a cor; de Mary Vieira com volumes; de Geraldo de Barros com "fotoformas". Como precursoras dessa tendência se poderiam citar, nos anos 20, as estruturas neocubistas de Tarsila do Amaral (1886-1973), animadas por um "colorismo" voluntariamente ingênuo, "caipira". Tarsila fora discípula, em Paris, de Lhote, Gleizes e Léger e, de volta ao Brasil, lançara a "pintura pau-brasil", da qual, posteriormente, se desenvolveu a "pintura antropofágica". Casada com o poeta e romancista experimental Oswald de Andrade (1890-1954), a mais dinâmica figura do Modernismo de 22, com ele se empenhou nos homônimos movimentos de vanguarda, anunciados por memoráveis manifestos oswaldianos. Outro pioneiro foi Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), ativo em Paris e no Brasil, influenciado, em suas figurações geométricas, tanto pela tendência *Art Déco* quanto por um cubismo estilizado e "tropicalizado" ("primitivista").

Em 1950, Max Bill apresenta uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (fundado em 1947) e, em 1951, recebe o Prêmio Internacional de Escultura com a *Unidade Tripartida*, na I Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, Mary Vieira e Almir Mavignier deixam o Brasil: a primeira, para estudar com Max Bill e radicar-se na Suíça (Basiléia); o segundo, para matricular-se na Escola Superior da Forma (*Hochschule für Gestaltung*), Ulm, e radicar-se na Alemanha. Em 1952, forma-se o grupo de pintores concretos de São Paulo, liderados por Waldemar Cordeiro (jovem artista ítalo-brasileiro, educado em Roma, ideologicamente influenciado pelo marxismo gramsciano). O grupo, inicialmente constituído por Charroux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Sacilotto e Anatol Wladyslaw, além de Cordeiro, lança um polêmico manifesto, sob o título "Rupura". Aos construtivistas de "Ruptura" logo se aliam os poetas do *Grupo Noigandres* (revista-livro fundada em 1952, em São Paulo, por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Das atividades e experimentos do *Grupo Noigandres* emergiria, entre 1953 e 1956, o movimento de *poesia concreta*, cujo lançamento público iria ocorrer na *Exposição Nacional de Arte Concreta* (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, feve-

reiro de 1957), na qual tomaram parte poetas e artistas plásticos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os construtivistas do Rio pertenciam ao *Grupo Frente*, fundado em 1954, sob a liderança de Ivan Serpa; quanto à poesia, participavam da mostra o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (maranhense de nascimento), expressamente convidado por Augusto de Campos, e o mato-grossense Wladimir Dias Pinto.

No plano internacional, o movimento, na sua dimensão poética, foi co-lançado pelo poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer (secretário de Max Bill na Escola Superior da Forma), a quem Décio Pignatari encontrara numa visita a Ulm, em 1955 (Gomringer chamava *Konstellationen* suas composições de estrutura ortogonal e linguagem reduzida, escritas em alemão, francês, inglês e espanhol, mas aceitou a denominação geral *poesia concreta / konkrete dichtung*, proposta pelo *Grupo Noigandres*, que, por sua vez, costumava designar por "ideogramas" seus poemas, em geral de semântica mais complexa, plurilíngües e de múltiplas direções de leitura. A cooperação entre os poetas concretos brasileiros e Gomringer resultou numa *kleine anthologie konkreter poesie*, de âmbito plurinacional, editada pelo poeta das "constelações" no nº 8 da revista *Spirale* (Berna, 1968). Em 1959, os artistas concretos do Rio, sob a liderança de Ferreira Gullar, lançam a dissidência denominada *Neoconcretismo*, anunciada por um manifesto publicado no *Jornal do Brasil*, cujo Suplemento Dominical se convertera na tribuna dos poetas e pintores da vanguarda brasileira. No plano estético, o dissídio explicava-se pela diferença de formação do grupo carioca, em especial de seu porta-voz e teórico, F. Gullar, cuja concepção artística procedia da matriz surrealista francesa, aguçada pelo sonorismo glossolálico e fraturado de Antonin Artaud, e decantada pelo cubismo e pela abstração geométrica, uma concepção de forte marca subjetivista; os paulistas, acusados pelos cariocas de "racionalistas", defendiam, na verdade, um "racionalismo sensível", uma dialética "razão/sensibilidade", que não discrepava da máxima de Fernando Pessoa: "Tudo que em mim sente está pensando" e que não encontraria maiores objeções da parte do Mallarmé da "geometria do espírito"; do Lautréamont do elogio às matemáticas; do Pound da equação "poesia" igual a "matemática inspirada" e, entre nós, do João Cabral do lecorbuseriano e valeryano *O Engenheiro* (1945), mas que irritava o expressivismo subjetivista do grupo do Rio, sobretudo de seu mentor no nível crítico-teórico. Os pintores de São Paulo estavam influenciados pelo neoplasticismo de Mondrian, pelo construtivismo derivado do *De Stijl* holandês, pelos futuristas italianos e pela vanguarda russa (Gabo, Pevsner, Tátlin, Lissístzki – Malévitch também, no seu extremado despojamento "suprematista", apogeu de certa leitura do cubismo), bem como pela experiência participativa do *Bauhaus* de Gropius, retomada no pós-guerra pela Escola de Ulm, dirigida por Max Bill, onde lecionava o filósofo de estética e semioticista Max Bense. O principal alvo dos "neo" artistas do Rio, que juntaram (para distinguir-se) um prefixo *neo* ao croncretismo, era Waldemar Cordeiro, teórico de idéias combativas e formação marxista não-jdanovista; lembre-se, a propósito, o ataque de Theon Spanudis, colecionador de arte, psicanalista e poeta amador, alisado ao *neoconcretismo* desde o primeiro momento, aos poetas de *Noigandres*, que lhe pareciam "barroquizantes" em confronto com o "despojado" Gomringer, e que estariam sob a "deletéria" do "marxista" Cordeiro (cf. "Gomringer e os Poetas Concretos de São Paulo"; Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio Janeiro, 15.09.57). Forte componente da discórdia entre ambas as facções construtivistas (a "concreta" e a "neo") estava situada, portanto, no plano da política artística, com matizes reivindicativos de prestígio regional, quando não eram meramente idiossincráticos, de "desafinidades" eletivas: caso de Willys de Castro e de Barsotti, que, apesar de uma efêmera participação na Galeria NT (1963), incompatibilizaram-se com o agressivo Cordeiro e, conseqüentemente, buscaram abrigo junto à dissidência carioca, onde foram bem-aceitos. Hoje essas divergências, em boa parte, dados os méritos respectivos dos artistas plásticos envolvidos, pertencem sobretudo à "pequena história" e não revelam; que divergência maior havia, por exemplo, salvo o timbre intransferível da personalidade de cada um, entre o construtivista já *op* Sacilotto e os escultores Franz Weissmann ou Amílcar de Castro, ou ainda entre o mesmo Sacilotto e a Lygia Clark da fase anterior a suas inventivas intervenções plástico-terapêuticas e comportamentais (das borrachas contorsionistas às tramas de fios e baba salivar)? Razão tinha Hélio Oiticica, o mais jovem e um dos mais ousados e criativos entre os artistas do Rio, quando, em 1967, deu o exemplo de largueza de compreensão e superação de ressentimentos, ao organizar a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, sob o signo da relativização dos "ismos" e da "vocação construtiva" como ideal comum, convidando para dela participar o inimigo nº 1 do "neoconcretismo" carioca, Waldemar Cordeiro, que então desenvolvia, em cooperação com o poeta Augusto de Campos, a fase "*pop*-creta" de seu trabalho (exposição na Galeria Atrium de São Paulo, 1964), bem como artistas mais novos (Antonio Dias, Gerschman, o grupo ligado a Wesley Duke Lee).

Quanto ao neoconcretismo em poesia, foi tendência de curta duração, que deixou magro saldo. Gullar, convertendo-se a uma linha populista de impostação neojdanovista, partiu já em 1962 para o malogro equivocado do *Violão de Rua*, tornando-se porta-voz das teses dogmáticas do CPC (Centro Popular de Cultura). Na ocasião, os poetas concretos de São Paulo, alinhados ideologicamente à esquerda, porém anti-stalinistas, anti-"realismo socialista", reclamavam-se, por sua vez, de Maiakóvski ("sem forma revolucionária, não há arte revolucionária"; "a novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável a toda obra poética"; ver o "PS-1961", acrescentando ao "Plano Piloto para Poesia Concreta" de 1958, *Teoria da Poesia Concreta*, Textos críticos e Manifestos, Edições Invenção, 1965; 3ª edição, Brasiliense, São Paulo, 1987). Hoje, passados 40 anos da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (quando eu próprio, já há mais de duas décadas, não faço "poesia concreta" no senso estrito do conceito, embora continue perseguindo a concretude na linguagem e prossiga nutrindo-me do *ostinato rigore* da fase concretista dos anos 50 e 60), parece-me que ambas as orientações artísticas daquele período fecundo e polêmico, com as naturais diferenças de temperamento e realização, podem ser vistas como variantes – até complementares – de um "Projeto Construtivo Brasileiro", título, aliás, da grande exposição retrospectiva apresentada, em 1977, no MAM do Rio e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob a curadoria da crítica e historiadora de arte Aracy Amaral.

O grande mestre, aliás, respeitado por ambas as tendências e respaldado pela crítica de São Paulo (Mário Schenberg à frente) e do Rio (Mário Pedrosa), foi Alfredo Volpi (1896-1988), cujo centenário de nascimento se comemora este ano. Nascido em Lucca na Itália e jamais naturalizado formalmente, Volpi teve um longo convívio com os pintores e poetas concretos paulistas (Décio Pignatari o definia como um "Mondrian *trecentista*"). Equivocadamente tido por alguns como um pintor "primitivo", o lacônico mas jucundo Volpi era na verdade um sábio, um refinado do olhar e do gesto pictórico, soberano no trato das "estruturas elementares" (por assim dizer) da visualidade e da cor (obtida por um sutilíssimo domínio da têmpera).

A arte concreta no Brasil – que entretém remotas afinidades com o geometrismo da cerâmica e dos motivos de pintura corporal indígena, assim como com o pré-cubismo das esculturas e objetos religiosos africanos; que emergiu coincidentemente no tempo com a criação de Brasília, a nova Capital, por obra do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa – teve grande influência no *design* (sobretudo por obra de Alexandre Wolner e Geraldo de Barros e, no plano teórico, pelas intervenções de Décio Pignatari); na propaganda (Fiaminghi, Pignatari, Mavignier); na reformulação visual da imprensa (Amílcar de Castro, em 1957, programou o novo *layout* do *Jornal do Brasil*, diário de alcance nacional, que abrigava as manifestações da vanguarda construtivista); junto à música de vanguarda, cujos compositores publicaram seu manifesto no nº 3 da revista *Invenção*, junho de 1963, dirigida pelos concretos de S. Paulo, como também junto à nova música popular (o sofisticado movimento *Tropicalista* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, influenciado por idéias de Hélio Oiticica, pela prática inovadora da poesia brasileira – de Oswald e João Cabral à poesia concreta – e apoiado, pioneiramente, no plano crítico e musicológico, por Augusto de Campos.[1] Já em 1960, mesmo após a manifestação pública da dissidência *neo*, artistas de ambas as vertentes construtivistas concorriam simultaneamente à grande exposição *konkrete kunst*, organizada por Max Bill em Zurique, regida por um critério abrangente, gesto de amplitude que seria repetido em 1967 por Hélio Oiticica (em contacto e correspondência com os poetas concretos de S. Paulo – Haroldo de Campos e Décio Pignatari sobretudo – a partir daquela década e até o seu falecimento em 1980).

Da ótica dessa "Nova Objetividade" ou "Novo Objetivismo" (veja-se o texto de H. Oiticica *Esquema Geral da Nova Objetividade*), a arte construtivista brasileira constitui um magnífico exemplo da *antropofagia* cultural, preconizada por Oswald de Andrade: devoração crítica do legado universal sob a perspectiva da "diferença" brasileira. "Somos concretistas", escreveu, com efeito, Oswald em seu fundamental Manifesto Antropófago de 1928, referindo o exemplo "sonorista" (*zaúm*, diriam os futuristas russos) extraído de uma canção indígena brasileira (em língua tupi-guarani).

catiti catiti
imara notiá
notiá imara
ipeju

E se, de fato, como já ficou dito, o construtivismo brasileiro pode reivindicar raízes pré-cabralinas na arte aborígene – da cerâmica à pintura corporal e a essa verdadeira joalheria de cores em acorde luminoso que é a arte plumária, por um lado; por outro, encontra manifestas afinidades com o jogo de formas combinatórias, vertiginosas, de nosso Barroco miscigenado, de tradição ibérica mas caldeado no trópico, cuja extroversão pública se dá, por exemplo, na "festa" comunitária dos "triunfos" eclesiástico-dramáticos, tão bem-estudada por Affonso Ávila (nosso maior especialista nesse campo intersemiótico, onde coexistem aspectos lúdicos verbais e não-verbais); revela também, por mais de uma faceta, traços de congenialidade com relação às manifestações populares, barroquizantes em seu esplendor multicolorido e em suas evoluções rítmico-alegóricas, tais como o carnaval do Rio (mais pagão e urbano) e o da Bahia (onde o elemento afro tinge de sacralidade, o vistoso dos trajes e o cerimonioso dos passos nos desfiles); não à toa Hélio Oiticica, músico da plástica e passista da Mangueira, soube sintetizar essas harmonias "simpoéticas" na invenção do "parangolé" (asa-delta para o êxtase, como já o defini).

Post-scriptum 1996

Este trabalho, ora reproduzido com alguns retoques e acréscimos, foi publicado apenas em versão alemã, sob o título *Die Konkreten und die Neo-Konkreten*, no volume *Brasilien / Entdeckung und Selbstentdeckun /* (Brasil, Descobrimento e Autodescobrimento), catálogo da exposição levada a efeito no *Kunsthaus Zürich*, em 22.05 – 16.8.1992, Benteli Verlagen, Bern, 1992.

Passados cerca de quatro anos desse evento, e ocorrendo neste ano de 1996, em dezembro, o quadragésimo aniversário da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, pareceu-me necessário atualizar e completar o texto acima com algumas reflexões, à maneira de depoimento pessoal.

Pioneirismo construtivista

Uma curiosa e pouco assinalada contribuição, precursora da orientação estética que culminou na *arte concreta* dos anos 50, encontra-se, entre nós, no artigo "Construtivismo", de Jacob M. Ruchti (1917-1974), publicado no nº 4 (setembro de 1941), da revista *Clima* (órgão dos jovens críticos universitários que Oswald de Andrade batizou "chato *boys*", numa tirada jacosa que fez fortuna). O artigo vem ilustrado por um trabalho de Ruchti intitulado *Espaços*. Nesse texto, o construtivismo é, de início, assimilado pura e simplesmente à *arte abstrata*, embora no remate de sua exposição o autor especifique: "A palavra 'abstrata' não tem sentido, desde que uma forma materializada é sempre concreta. Qualquer obra de arte é em si um ato de abstração, porque nenhuma forma material, ou acontecimento natural, pode ser re-realizada. Do mesmo modo, qualquer obra de arte, na sua existência real sendo uma sensação percebida por nossos sentidos, é concreta." Como exemplo de "arte construtivista", Ruchti menciona os "móbiles" de Alexander Calder, aclarando: "As suas esculturas móveis, algumas de proporções gigantescas, são impulsionadas em parte pela força do vento, em parte por motores. Uma pequena plástica móvel de Calder esteve exposta aqui em São Paulo no 3º Salão de Maio de 1939, onde aliás o movimento construtivista em arte esteve notavelmente representado."

Não encontrei mais elementos a respeito desse artista no manuseio da coleção de *Clima*, uma revista conduzida, sobretudo, por jovens críticos literários procedentes da Fa-

culdade de Filosofia, Ciências e Letras, da recente criação, revista de novos que, não obstante, no plano da escolha estética, revelava um acentuado pendor tradicionalista; na poesia, por exemplo, destacavam-se nas preferências de *Clima* um poetastro "proletarizante", merecidamente esquecido, Rossini Camargo Guarnieri (o mesmo contra quem Oswald lançou o *slogan* de combate: "A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico"), bem como representantes da coletânea – e, do ângulo poético, em larga medida congenial – "Geração de 45"; grande apreço manifestavam, aliás, os jovens *climatistas* pela lírica retórico-enxundiosa do, hoje ilegível, Augusto Frederico Schmidt, negligenciando, no mesmo passo, a poesia-minuto de Oswald (que disso se queixa justificadamente em *Antes do Marco Zero*, Ponta de Lança, 1944).

Sobre Ruchti e os *Salões de Maio*, a fonte obrigatória de consulta é o precioso livro-depoimento de Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu* (São Paulo, Comissão de Literatura, Conselho Estadual de Cultura, 1961). Três capítulos dessa obra são dedicados aos *Salões*, o primeiro dos quais, realizado em 1937, nasceu da idéia do crítico Quirino da Silva, ajudado na execução do projeto por Geraldo Ferraz (ex-secretário "açougueiro" da oswaldiana *Revista de Antropofagia*, na fase da chamada "Segunda Dentição") e por Paulo Ribeiro de Magalhães, Flávio de Carvalho e Madeleine Roux. O segundo *Salão* inaugurou-se em 27 de junho de 1938, no *Grill Room* do Esplanada Hotel, com Flávio de Carvalho, como no primeiro, atuando nos bastidores, de preferência à função ostensiva de membro da Comissão executiva. Segundo Paulo Mendes, deveu-se a Flávio "a participação, na mostra, dos surrealistas e abstracionistas ingleses, do grupo de Herbert Read" (entre os ingleses, estava Ben Nicholson, com "uma xilogravura, um linóleo e três cortiças", dentro da "linha de construção" que o celebrizou). Quanto ao terceiro *Salão*, de 1939, Flávio de Carvalho assumiu por ele inteira responsabilidade, tendo instituído uma "Comissão de Aceitação de Obras", constituída por Lasar Segall, Victor Brecheret, Antonio Gomide, Jacob Ruchti e o próprio Flávio. Desse *Salão*, instalado na Galeria Itá, é que participaram Ruchti (com Espaços) e nomes como Calder, Albers e Magnelli, ao lado de brasileiros como Anita Mafaltti, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Rebolo, Lasar Segall, Tarsila, Brecheret e Lívio Abramo. Tenho em mãos (presente do saudoso Paulo Mendes) o catálogo desse *Salão*, com sua inusitada capa de alumínio, ampla documentação fotográfica (entre as reproduções, o móbile de Calder e a escultura em alumínio de Jacob Rutchi, suíço de nascimento – Zurique, 1917 –, porém formado em arquitetura na Escola de Engenharia Mackenzie, de São Paulo, e aqui radicado). Da publicação constam, entre outros, textos de Flávio de Carvalho, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Tarsila (*Pintura Pau Brasil e Antropofagia*). Oswald (*Da Doutrina Antropofágica* – 1928, resumo do Manifesto respectivo), Paulo Mendes de Almeida e outros.

Uma pesquisadora atual, Maria Cecília França Lourenço, professora de História da Arte da FAU USP, em estudo publicado na Revista USP, nº 27, set./out./nov./95, "Pioneiros da Abstração: um manifesto humanista", refere a precursão de Ruchti, assinalando a sua participação no *Salão* de 39. Sua escultura em alumínio Espaços, um "objeto construtivista", teria sido, por equívoco, denominada "arquitetura", o que parece explicar-se não só pelo "ineditismo" da obra, como também pela formação profissional do artista suíço-brasileiro. A estudiosa opina: "Em verdade o Salão de Maio atua como difusor dessa tendência, explicando-a em textos." Entre as obras expostas, enfatiza, constavam "cinco com o título 'Abstracionismo', de Ben Nicholson", no "Salão" de 38, no de 39, obras semelhantemente orientadas de Calder, Magnelli, Ceri Richards, Jean Hélicon e Josef Albers. Faço votos no sentido de que a pesquisadora nos dê, num futuro próximo, um levantamento tão completo quanto possível da vida e da obra do pioneiro Ruchti, falecido no início da década de 70.

Quanto ao período anterior aos *Salões*, dele dão notícia cinco capítulos do livro de Paulo Mendes (o primeiro significativamente intitulado "Depois da Semana"), bem como o texto retrospectivo de Oswald de Andrade, recolhido na coletânea Ponta de Lança, 1944, "Aspectos da Pintura através de Marco Zero." Nesse texto, que se reporta ao volume II – Chão de seu romance em progresso, Oswald recapitula o embate entre duas tendências da época: o muralismo social dos mexicanos (Siqueiros passara por São Paulo em 34), por um lado, que rumava para um novo classicismo "contrário ao modernismo estético"; por outro, esse mesmo "modernismo estético", experimental, libertário, "polêmico e negativista". O autor de Marco Zero, escrevendo quando os aliados desembarcam na Europa na ofensiva vitoriosa contra o Eixo nazifascista, reconhece a "técnica avançada" dos murais mexicanos e, ao mesmo tempo, elogia o cubismo monumental de Léger, "a ilustrar e colorir a geometria da urbe futura". Insurge-se, ainda, contra o "tratamento unilateral" que Erenburg dispensara ao surrealismo ao vê-lo como documento *faisandé*, denunciador do "apodrecimento burguês"; ao invés, Oswald proclama a importância do "esplêndido documentário lírico" aportado pelos surrealistas, capazes de realizar "plasticamente os continentes freudianos". Recusa a pecha de "inumanos", que teria sido lançada pelo crítico Sérgio Milliet contra os modernistas, e exalta o *douanier* Rousseau, "a magia de Picasso, o símbolo de Giorgio de Chirico e a invenção de Dali". Numa tentativa de harmonização das diferenças, o Oswald polêmico de Ponta de Lança prognostica: "Nesse caos – ou seja, no caos resultante do 'terrorismo' deliberadamente praticado pela 'revolução estética' modernista, 'prenunciadora da revolução social', um movimento subversivo que, nas artes, voltava-se contra o 'passado', estivesse este sob o signo 'de Deus ou da gramática, da ordem ou do absolutismo' tanto Léger como os mexicanos, como os 'pintores da URSS', estavam procurando 'lançar os fundamentos da arte construtiva do futuro."

Vanguarda e "Arte Popular Revolucionária"

Nos anos 60, desenha-se um novo confronto, semelhante em muitos pontos àquele descrito por Oswald de Andrade, relativamente ao período posterior à "Semana" de 22 e contemporâneo da Segunda Grande Guerra. Recorde-se o que ocorreu na URSS, depois do fértil período de cooperação entre a vanguarda e os raionistas, os suprematistas, bem como os críticos ditos formalistas do "Círculo Lingüístico de Moscou" e da "Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética", de Petersburgo (OPOIAZ), a culminar na extrema tentativa de síntese dialético-metodológica do "produtivismo" formalista-sociológico de Boris Arvátov, ativo na revis-

ta *Frente Esquerda* (LEF), fundada em 1923 pelos futuristas do grupo maiakovskiano, explicitamente empenhados na construção do socialismo. Pois bem, cerca de quatro anos depois do suicídio do angustiado e combatido poeta da Revolução; cerca de dez anos depois da morte de Lênin, avesso ao futurismo em arte, mas razoavelmente tolerante, por se julgar "incompetente" na matéria; cinco anos depois do Comissariado "pluralista" de Lunatchárski (1917-1929), que, embora pessoalmente contra o Modernismo e os *críticos formalistas*, tendências que considerava "decadentes", "burguesas" e mesmo "reacionárias", respeitava Maiakóvski, *cubo-futurista*, adepto declarado do "método formal" como "chave para o entendimento da arte" e, enquanto Comissário da Cultura, proclamava sua "imparcialidade" em relação às correntes artísticas; A. Jdanov, preposto de Stálin (que, com a morte de Lênin, em janeiro de 1924, foi-se impondo progressivamente à direção do Partido, até dominá-lo completamente em 1929), e seu porta-voz no campo das artes, no ano de 1934, durante o I Congresso dos Escritores Soviéticos, em Moscou, implantou o dogma do *realismo socialista* (realismo na forma e socialismo no conteúdo), com o endosso de Górki, avesso a todo experimento estilístico (um volume com os textos doutrinários de ambos, sob o título *Literatura, filosofia y marxismo*, foi publicado em tradução espanhola em 1968, no México, pela Editora Grijalbo). Todos sabemos o que essa calamitosa preceptística do *realismo socialista* provocou de danoso no campo das artes, propalada que foi internacionalmente como doutrina oficial do PC. No Brasil, na área das artes plásticas, nas décadas de 50 e seguintes, tivemos a sorte de ter um líder comunista como o grande físico teórico Mário Schenberg (a quem já qualifiquei de "marxista zen"), que se posicionou decididamente a favor da pluralidade das tendências artísticas, batendo-se pelo reconhecimento da grandeza de Volpi (em todas as suas fases, inclusive na mais radical e já construtivista), bem como apoiando os concretos e os neoconcretos de São Paulo e do Rio. Mas não foi assim em todos os campos. No da literatura, é sabido que Graciliano Ramos (cujo *Vidas Secas*, de 1938, traz a marca da rarefação estilística e da concisão, características hauridas, sem dúvida, na última fase de Machado de Assis, mas compartilhadas com a prosa de invenção, cubista, metonímica na sintaxe e telgráfico-metafórica no nível semântico, do pioneiro Oswald), perguntado sobre Jdanov, definiu-o com uma terminativa: "É uma besta!" No campo da música, porém, a repercussão do dogmatismo censóreo de Jdanov causou estragos em nosso meio. O gendarme cultural *stalinista*, com efeito, em janeiro de 1948, falando em nome do Comitê Central do Partido, denunciara em congresso o esteticismo "formalista" e "malsão" da ópera Macbeth de Shostakóvich, que resultava, para o obtuso criticastro soviético, em "caos musical", substituindo o "claro esquema melódico" por "música vulgar, primitiva e crua". Segundo depoimento de Gilberto Mendes, o nome mais importante entre os compositores brasileiros de vanguarda (da geração que iniciou suas atividades na década de 50): "Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do Prof. Koellreuter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo

perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fez a Argentina, que, hoje, conta com nomes como os de Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Alcides Lanza e outros. Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto de Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta-aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem *jdanovista*. 'É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em Ciência... É uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo'." A efervescência político-social do momento, somada a esses dois manifestos, mais a outra coincidência entre os pontos de vista de Jdanov e de Mário de Andrade, em seu Ensaio sobre Música Brasileira, deram extraordinária força à corrente nacionalista. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar todas as novs tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical. Villa-Lobos, vanguarda de outros tempos, incompreendido, tornou-se a "bandeira nacionalista contra a vanguarda de nossos tempos". E Gilberto Mendes cita a passagem relevante do ensaio de Mário, publicado em 1928, seis anos mais ou menos antes da proclamação do dogma *jdanovista*: "...a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky". (Refira-se que Pagu, a nossa "Passionária", musa dos anos comunistas de Oswald, levantou-se, com sua autoridade de militante sofrida no cárcere da ditadura Vargas, contra a "Carta-aberta" do compositor "nacionalista", no artigo: "Camargo Guarnieri: Um Manifesto Antidodecafônico", 15.10.1950, escrevendo: "Qualquer imbecil a serviço da propaganda *stalinista* conhece bem o emprego dessa terminologia com que Camargo Guarnieri se põe a defender a música brasileira – folclórica principalmente – terminologia que se estadeia em coisas como 'cosmopolitismo', 'cerebralista', 'antipopular' e 'antinacional' e também 'arte degenerada', de empréstimo da linguagem hitlerista"; ver *O Modernismo*, obra coletiva organizada por Affonso Ávila, Perspectiva, 1975; Augusto de Campos, *Pagu: Vida-Obra*, Brasiliense, 1982).

Nos anos 60, desenvolveu-se novo episódio desse embate de idéias no plano político-cultural, embate que "contrapõe as tendências de vanguarda e formalmente inovadoras" às formas "mais tradicionais, de arte literatura e drama" (*Dicionário do Pensamento Marxista*, organizado por Tom Bottomore, Zahar Editor, 1983, verbete "estética", lê-se ainda no tópico "grandes temas da estética marxista" desse verbete: "Os defensores das formas de vanguarda argumentam que as formas mais tradicionais estimulam uma visão passiva e sem crítica, por mais radical que seja o conteúdo da obra (...) O texto modernista, por outro lado, é capaz de cantar o que há de contraditório e de permitir ao que está oculto e silencioso manifestar-se, graças às técnicas de fragmentação e interrupção textuais.").

Em 1961, foi elaborado o programa de "arte popular revolucionária", contido no "Anteprojeto do Manifesto do CPC (Centro

Popular de Cultura)", cujo redator era o então ideólogo de esquerda Carlos Estevam (hoje professor universitário de Ciência Política, recentemente reposto em evidência como Secretário da Educação do conservador e criticado governo Fleury). Nesse programa, redigido em termos sectários, a experimentação poética no nível da linguagem era peremptoriamente rejeitada, recusava-se integrá-la no poema dito "participante", representado, na prática, por uma serôdia (e malograda) versão brasileira do *realismo socialista* (embora esse lema não fosse mencionado), sob a espécie de uma contrafacção burocrática da literatura de "cordel" infiltrada agora de didatismo ideológico "de esquerda" (ver exemplos nas antologias *Violão de Rua*, 1962-1963, e nos folhetos de F. Gullar, *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer* e *Quem matou Aparecida?*, Rio de Janeiro, CPC-UNE, 1962).

Quanto ao "Manifesto" de Carlos Estevam, está reproduzido em *Arte em Revista* (Anos 60), nº 1, jan./mar. 1979, S. Paulo, Kairós Editora. Gullar também não fala em *realismo socialista*, procura mesmo tomar distância dessa profissão de fé tendenciosa, preferindo, eufemisticamente, aludir a *realismo participante* (ver "Vanguarda e Atualidade", artigo publicado em 7.5.67 no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, onde recapitula a emergência do CPC). Mais recentemente, em depoimento ao jornalista William Waack (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 14.11.92), o autor de *João Boa-Morte* reconheceu, ao expor a orientação que pretendia imprimir à testa do IBAC do Ministério da Cultura: "Quem teme que sua gestão repita a experiência dos Centros Populares de Cultura, de que ele participou, tem motivos para se tranqüilizar: 'Eu larguei minha posição de autor consagrado para participar de iniciativas como o Centro Popular de Cultura, algum tempo atrás' conta Gullar. 'Vimos que não era por aí. Nós reduzimos a qualidade de nossas atividades e nem conseguimos ampliar o público'." Era essa, aliás, a orientação oficial do CPC, que preconizava: "Havendo conflito entre o que dele (N.B. do artista, de origem social pequeno-burguesa) é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se imporem limites à atividade criadora, cerceando-a em seu livre desenvolvimento" (*sic*, "Manifesto" cit., *Revista* cit., p. 71).

Posição fundamentalmente semelhante, embora dissimulada sob a tintura de menor esquematismo e maior sofisticação teórica, é a de Roberto Schwarz, crítico, sociologizante, vocacionalmente incompatibilizado com o novo na poesia e na música (popular e erudita). Manifestando-se algo tardiamente sobre a matéria em 1968, no nº 3 da revista paulista *Teoria e Prática*, o ensaísta e (mau) poeta bissexto Roberto Schwarz, no artigo "Um folheto de iniciação política – Didatismo e literatura", assinado em seu próprio nome e sob o pseudônimo Bertha Dunkel (Berta Escura, como o seu criador, Roberto, traz por sobrenome Schwarz, Negro), proclama: "Noutras palavras, neste gênero didático, a estética é puramente política e chega, sem querer, onde a literatura, ou parte dela, há muito quer chegar." A seguir, numa especificação veleitária, imagina um "didatismo político" que seja "bem-sucedido" e que, portanto, não redunde em "forma degradada de ciência ou prosa". É o próprio crítico, involuntariamente, quem se encarrega de pôr de manifesto o resultado perverso da "estética puramente política" que preconiza: "Pela mesma razão, quando a busca da simplicidade não encontra na linguagem e no emaranhado ideológico o veio da luta espontânea, a prosa didática – enquanto literatura – registra apenas o impulso paternalista, manipulativo, professoral ou o que seja, que leva a classe superior a ocupar-se das inferiores." Os exemplos de poemas "didáticos" bem-sucedidos – do "efeito poético" alcançado em "escritos densos e terra a terra como os de Lênin, Mao e Brecht", apenas reforçam a impressão de veleidade, de voluntarismo, que o texto robertiano destila, implicando o auto-enquadramento de seu signatário (ou, mais exatamente, da dupla autoral Roberto/Berta), ainda que à revelia, na caricatura do pregador "paternalista, manipulativo e professoral", que o nosso crítico "desconfiado", e sempre superciloso com relação aos que discordam de suas idéias, se encarrega de debuxar. Assim, Maiakóvski não é mencionado, e em seu lugar reponta Lênin, como autor de prosa de "efeito poético", o mesmo Lênin cujo gosto literário e artístico era sabidamente convencional (censurou Lunatchárski quando este, em sua condição de Comissário da Cultura, publicou o poema de Maiakóvski "150.000.000" numa tiragem de 5.000 exemplares, entendendo que era "estupidez" publicar mais de 1.500 cópias de algo que só poderia interessar a "leitores excêntricos"). Mao, como poeta, seguia o padrão clássico da poesia mandarínica, não adotando as inovações implantadas na literatura moderna chinesa desde 1919 (quando os escritores se empenharam em substituir a língua da antiga corte, clássica, o *wen yan*, pela fala popular, o *bai hua*). É verdade que Mao "atualizava" seus poemas, compostos e caligrafados nesse idioleto poético estilizado da convenção acadêmica, inserindo neles temas revolucionários; mas também é verdadeiro que o próprio Mao manifestou-se no sentido de que suas composições poéticas não fossem tomadas como "paradigma" pelos escritores comunistas das novas gerações, reservando-se como que a prerrogativa "imperial" de praticar, para sua expressão pessoal, a arte poética de Li Po, Tu Fu e Wang Wei... Finalmente, quanto a Brecht, seu ponto de vista em arte está no pólo oposto desse didatismo robertiano, onde "a estética é puramente política"; ao invés, para Brecht, como para Maiakóvski ("sem forma revolucionária não há arte revolucionária"), "novos conteúdos" (e precisamente estes) demandam "novas formas" (cf. Über Lyrik, Suhrkamp, 1964). Ver ainda o diálogo de W. Banjamin com Brecht, em Svenborg, 25.7.1938, a propósito de Lukács (uma das referências teóricas obrigatórias de Schwarz), Gabor, Kurela, onde o inovador dramaturgo e poeta alemão afirma: "São, com efeito, inimigos da produção. A produção nada lhes diz de valor. Não é possível confiar nela. Ela é a expressão mesma do imprevisível. Não se sabe nunca o que dela vai sair. Eles mesmos não querem produzir. Querem fazer o papel de *apparatchik* – N.B. membros do aparelho diretivo partidário – e estar a cargo do controle dos outros" (cf. Ernst Bloch *et alii*, *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977; W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969). A menos que o crítico Roberto Schwarz considere "bem-sucedida" ou "não degradada", a sua prática, enquanto poeta, da "estética didática" que prega, como, por exemplo, naquele sloganático "Passeata": PAU NO IMPERIALISMO / ABAIXO O CU DO PAPA (em Corações Veteranos, 1974). Para um observador não persuadido por sua retórica "manipulativo-professoral", tiradas

"didáticas" como essa outra coisa não são do que pobres esquemas maniqueístas, totalmente carentes de sutileza dialética, grossos como chalaças grafitadas no recesso dos mictórios públicos (se bem que menos bem-humoradas e imaginosas do que estas...). No caso, mais ainda, um canhestro poema-piada "didático" como este denuncia um serôdio anticlericalismo voltairiano, do tipo que, repetido hoje, nos parece de um radicalismo mecanicista, apenas bilioso: "*Écrasez l'infâme!*"... É bem verdade que, ao republicar seu texto sob o título abreviado "Didatismo e literatura" em *O Pai de Família* (Paz e Terra, 1978), Roberto faz autocrítica e se confessa "abismado" com o tamanho de seu "bitolamento" à época em que o redigiu, com a "utilização escolástica da terminologia marxista" e com o "tratamento abstrato", a-histórico, das questões então enfocadas. O mesmo formalismo abstratizante, aliás, sob color de análise sociológico-estética, levou a discutir pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos do que literais, de compositores brasileiros de vanguarda (entre os quais Gilberto Mendes, Roberto, aliás, não os diferencia, tratando-os blocalmente, como um todo homogêneo, no artigo "Nota sobre vanguarda e conformismo", de 1968, também republicado em seu livro de 78, artigo com relação ao qual o crítico ainda não fez autocrítica). Nesse artigo, desde logo manifesta o seu total desconhecimento da complexa práxis compositória dos músicos que censura, bem como dos impasses com que, à época (1967), estes se defrontavam (em 1963, esses mesmos compositores haviam subscrito o manifesto Nova Música Brasileira, Revista *Invenção*, nº 3, onde expõem as suas idéias e a plataforma a que chegaram, numa densa síntese teórica, que Schwarz sequer se digna de examinar). Ao reprovar-lhes o suposto "conformismo", o defensor da literatura didática, da "estética puramente política", não se dando ao trabalho de tomar conhecimento prévio da produção desses mesmos compositores, põe de manifesto uma arrogância não compatível com a estima em que tem o filósofo e musicólogo Adorno, o qual, estudioso sério que é, jamais discutiria questões musicais teóricas sem o trato minucioso com a prática que lhes correspondesse no nível compositório. Mas, mesmo na autocrítica que faz com respeito à sua pregação didatizante de 68, Schwarz não deixa de lado a habitual filáucia veleitária, ao afirmar – convertendo a dialética em camisa tamanho único apta a revestir (e neutralizar) qualquer erro, por mais berrante e danoso, em seu momento, que tenha sido: "Em matéria de perspectiva dialética um descaminho publicado é melhor que nada".

Nota

1. A. de Campos, *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974, 1ª ed., 1968.

Modernos fora dos eixos

PAULO SERGIO DUARTE

Essas obras tomam o partido moderno e trazem a vontade de estar em dia com o mundo que vêem a distância ou do qual participam intimamente. Trata-se de obras de uma coleção que, reunidas pelo inevitável critério do gosto, guardam uma afinidade intelectual e nexo racional com a totalidade construída ao longo dos anos. Todas brasileiras, retratam, pelos sobrenomes dos autores, uma característica do país ou, pelo menos, daqueles que aqui puderam se dedicar a fazer arte, mesmo no restrito subconjunto que analiso: Andrés, Bava, Bonadei, Camargo, Costa, Dacosta, Del Santo, Di Prete, Dias, Ferrari, Franco da Costa, Kühn, Mavignier, Piza, Saldanha, Schendel, Silésio, Tenreiro, Valentim, Volpi. Mas a racionalidade da coleção vai bem mais longe que esse inevitável encontro brasileiro de diversas etnias; muito mais extensa que as obras que examino neste capítulo, procura articular uma produção que é sintoma da tendência otimista de uma época. Ainda no final dos anos 40 e início dos anos 50, a chamada arte abstrata era objeto de polêmica e de forte oposição no Brasil por parte de prestigiados artistas como Di Cavalcanti e Portinari. E mesmo no interior dessa tendência, que apenas se esboçava, havia profundas divergências provocadas, particularmente, pelas posições programáticas dos artistas construtivistas de São Paulo.[1]

As obras da coleção são um retrato fiel dessa época. Um tempo em que se acreditava na inserção da cultura local no sistema do mundo através da busca de valores universais, de idiomas artísticos que, sem escapar das idiossincrasias de autor e de sua origem, fossem capazes de transcender o chão particular e se elevar a um ideal de comunicação. Estávamos longe da realidade prática da comunicação global materializada pelas conquistas tecnológicas: a mídia eletrônica, as redes de satélites e de computadores. O nicho que ficou reservado à obra de arte, nesse mundo do final do século, como experiência cognitiva não apagou os valores históricos que ela retrata nesta coleção. Independente de seus investimentos nos campos existencial ou construtivo, das diferenças de talento na tradução visual de suas questões, todas parecem trazer consigo a utopia de um iluminismo onde não haveria fronteiras entre os homens com a disseminação dos valores da arte e da ciência. Possuir um segmento importante da arte brasileira de modo articulado e coerente é, por isso mesmo, captar todo um movimento que atravessou a cultura e a sociedade e, ao mesmo tempo, a tomada de partido pela visão que retrata.

O conjunto aqui analisado é de obras que não se enquadram nos capítulos que ajudam a ordenar a história. Neste caso, o Construtivismo dita um norte, e movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo constituem referências externas. É vago organizá-lo sob o rótulo de abstracionismo geométrico, pouco avançamos. Mas é indicador de uma vontade de razão que busca nas formas idealizadas da matemática a organização da composição. Tudo isso é muito pouco para entender uma Mira Schendel ou um Sergio Camargo, por exemplo. E como é vasto e complexo o mundo aparentemente simples de um Volpi. São modernos fora dos eixos. Apresenta qualidade variada e as obras foram produzidas num período que se estende do início dos anos 50 até os 70. É como se assistíssemos à sedimentação de um terreno sobre o qual, posteriormente, veio se assentar a camada mais recente, decidida e segura, mas ainda não densa o suficiente para se sobrepor a alguns destes pontos culminantes que a genealogia lhe fez anteceder. Acredito que esse ponto de vista deva ser levado em consideração para encontrarmos o método adequado de abordar a formação da arte no Brasil, apesar dos avanços demonstrados por estudos recentes. É preciso abandonarmos a óptica *à vol d'oiseau* sobre um terreno ainda em constituição e onde a neblina confusa, formada pela exigência de rigor ditada por parâmetros produzidos em situações históricas muito diversas, em confronto com a precariedade do meio onde este mesmo rigor será aplicado, inibe a visão dos movimentos peculiares do solo e só permite a daquelas obras que se alçam, pela maturidade e riqueza de sua forma, acima da névoa. A metáfora geológica, em que pese seu aspecto estrutural avesso à abordagem fenomenológica necessária à percepção das individualidades, me parece ajudar na compreensão do caráter descontínuo e difuso da arte no Brasil, bem diferente da jovem, porém mais sólida, tradição literária.

Muitas dessas obras, ainda que nem todas chegassem a formular problemas que as emancipassem num plano relevante, constituíram e estenderam o tecido que se diferenciou da vocação ideológica que orientava a arte figurativa no Brasil, contribuindo para formar uma recepção de questões locais passíveis de serem tratadas sem a exclusiva incorporação de estereótipos da "realidade". A coerência dessa coleção reside, também, ao captar essa extensão, em permitir o trabalho de um historiador sobre um *corpus* de diferentes latitudes e freqüências sem perda da unidade do objeto. A avaliação de muitas dessas contribuições ainda está por ser feita além daquela de constituírem um solo artístico produtivo – às vezes, fora dos grandes centros – efetuando, independente de suas intenções, uma atualização da província. Os descompassos e defasagens da formação social periférica não se restringem às esperas políticas, econômica e social, por isso, com o esforço de modernização do pós-guerra, vamos assistir à chegada do Construtivismo, com mais de 30 anos de atraso. Pelas suas próprias características teóricas, aliadas a uma sintonia positiva com o novo surto capitalista da década de 50, o movimento praticamente monopoliza o debate mais reflexivo e eclipsa valores contidos nas obras que não se enquadram em seus princípios doutrinários.

Se olharmos retrospectivamente, é incrível como a presença de Max Bill centralizou as atenções a partir do espaço ocupado pelos construtivistas: a ideologia desenvolvimentista do capitalismo de periferia extrapolava o âmbito político-econômico e alimentava a estética da "vanguarda". Essa vontade "não-resolvida" de razão, ordem e progresso, tão afinada, ao menos em abstrato, com os ideais positivistas que, desde o século XIX, circularam na vida política e intelectual brasileira, retornava na nova conjuntura e se manifestava até na poesia, pintura e escultura. Seria o caso de dizer *much ado about nothing?* Penso que não: o Brasil, aparentemente esquizofrênico, "dividido" entre seus pólos arcaico e moderno, exigia essas manifestações, que, apesar de afinadas com o desenvolvimento, curiosamente, não deixavam de trazer traços de compadrio, entre outros típicos da política do velho conservador que queriam combater e substituir.[2]

Junto com as determinações sociais mais amplas que começaram a fazer predominar no País a face urbano-industrial sobre a rural-agrícola, e depois do contato com os artistas que para aqui imigraram durante a guerra, uma instituição, que teve a primeira mostra internacional em 1951 – a Bienal de São Paulo –, desempenhou um papel importante na atualização de artistas, formação de público e fixação de novos valores, numa época em que eram difíceis as viagens e bem mais raras as ocasiões de intercâmbio e acesso à informação. Assiste-se, a partir daí, o surgimento de trabalhos que abandonam fórmulas adquiridas durante um período de formação mais acanhado e se aventuram na busca de novas linguagens com resultado muito desigual. Eles formam a base e a referência sobre as quais poderemos diferenciar aqueles que condensaram com mais sucesso a forma moderna no Brasil, a partir dos anos 50. As escolhas dos caminhos não se restringiram ao Construtivismo, o chamado abstracionismo informal também desembarcava, depois da presença de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, durante a guerra, e dos primeiros trabalhos de Bandeira, em Paris, ainda no final dos anos 40. Mas só recentemente começaram a se tornar do domínio de um público maior as influências de Morandi, por exemplo, sobre artistas brasileiros e seus desdobramentos.[3] Mesmo que essas avaliações venham a sofrer correções de rumo, a simples dilatação do campo de interesse sobre os diálogos que se estabeleciam entre as obras estrangeiras aqui expostas – principalmente durante as Bienais – e a produção local já era um passo adiante. Mas importante, também, será o desenvolvimento de métodos mais finos que dêem conta do comércio de idéias entre os artistas aqui mesmo, das influências locais, independente do crivo da alfândega dos paradigmas importados mais fáceis de serem detectados e menos dolorosos de serem aceitos. Poderemos ver mais matizes e discernir o significado do aprendizado de Almir Mavignier, de Maria Leontina, o papel difusor de trabalhos como os de Mário Silésio e de Maria Helena Andrés, a conversa entre o informal e o construtivo que mantém o caráter orgânico dos relevos de Piza.

Quando se acompanhar mais detalhadamente a trajetória de uma Maria Leontina, será confirmada a existência de uma obra de pintora de mão-cheia que, no meio acanhado de uma cultura pouco afeita à inteligência plástica, cumpre o papel de ampliar o olhar num campo onde a forma não adere completamente a uma firme geometria, particularmente, quando seus quadros dialogam com o trabalho do marido Milton

Dacosta em meados dos anos 50. Essa passagem tênue da figura à abstração que se verifica em Maria Leontina é acompanhada da evocação do espaço urbano e suas construções, do parentesco com Torres-García, já tantas vezes sublinhada e até banalizada. A recorrência desse traço em diversos artistas brasileiros do período, com em Ione Saldanha, e mesmo no cromatismo gráfico mais arrojado das "partituras" de Maria Helena Andrés, informa sobre a dificuldade de recepção dos postulados severos, mas nem por isso tão inteligentes, do nosso construtivismo tardio. Essas pinturas de compromisso, trazem consigo uma positiva persistência do sujeito, que se pensa superado na sociedade urbana e industrial, na dimensão artesanal da fatura do atelier. Mas, também, além desse aspecto material da produção, toda uma poética de um novo imaginário em formação pode ser capturada nessas geometrias que vacilam entre o interior e o exterior, entre o mundo íntimo e o universo público.

É possível que por aí estejamos nos aproximando de um dos aspectos do solo escondido pelo nosso hábito de, como o filósofo da história, olharmos sempre para cima, mesmo sob o risco de tropeçarmos no primeiro obstáculo que estiver à frente. Ou pior, simplesmente, negamos a existência de um chão simbólico sobre o qual se assenta a produção de arte. O prumo exigente adquirido por, pelo menos, parte da crítica brasileira a partir dos anos 70, depois do papel pioneiro de Mário Pedrosa, explica-se pela tolerância com a indigência que grassa no meio onde os instrumentos de avaliação nunca puderam ser afinados como os do campo literário. Mas a negação dos aspectos caipiras da formação local pode dar origem a um pedantismo igualmente cafona e complexado.

Se é, a meu ver, mal-sucedido o esforço de toda uma vida de Rubem Valentim tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva, o mesmo não se pode dizer do papel desempenhado nas posturas mais humildes, mas nem por isso sem efeitos produtivos na constituição de uma linguagem da arte no Brasil dos anos 50, dos trabalhos de Mário Silésio ou, depois, de Donísio del Santo. Talvez, agora, quando um dos paradigmas de nosso pensamento crítico – a obra de Roberto Schwarz – incorpora o valor de uma produção considerada de "baixa cultura" – o diário de uma mocinha no final do século XIX – para traçar paralelo com Capitu e analisar as relações entre as figuras e situações num mesmo chão social[4], poderemos assistir, a reboque, a progressiva admissão de produções que estão longe de serem vulgares e que, sem elas, nunca teremos sequer uma vaga dimensão dos embates que vieram a constituir o que chamamos de arte brasileira.

Sem poder esgotar terreno tão amplo, começo, me contrariando, pela grandeza indiscutível de Volpi e, desde já, lembrando que o faço depois do inteligente e cuidadoso exame de Rodrigo Naves em *A Forma Difícil*[5], para voltar a salientar uma solução indicada em sua obra, ainda não suficientemente sublinhada: a espacialidade aberta produzida pela inteligente superação do problema figura-fundo, já encontrada, há décadas, potencialmente por Cézanne, e definitivamente pelo Cubismo, mas com a qual a arte brasileira ainda se debatia, sobretudo quando não caía em soluções mais fáceis como as obras abstratas de um Cícero Dias. Diga-se, logo, as abstrações geométricas de Cícero Dias estão muito longe da força lírica de seus óleos e aquarelas surrealistas das décadas de 20 e 30. Resta ao emigrante, vivendo em Paris, o papel de pioneiro no exercício da abstração entre artistas brasileiros. Distante de uma visão Construtiva, a geometria de Cícero Dias se deixa levar num jogo simples onde não há tensão formal ou oposições cromáticas mais sutis. Às vezes pode-se ver as formas geométricas lançadas sobre o fundo que ainda sustenta o conjunto. Foram, sem dúvida, caminhos como este que irritavam os primeiros concretos, a começar por Waldemar Cordeiro, que, na sua utopia programática, não aceitavam a gratuidade lírica de uma abstração ingênua.

O exercício da comparação nos ajuda a apreender uma das lições desse segmento da coleção: a desigualdade do solo em formação, tanto em firmeza, quanto seu relevo se movendo em diferentes desenhos e altitudes. Volpi, sem perda do aspecto lírico, componente poderoso de sua poética, resolve antecipadamente o problema com o qual a melhor arte brasileira irá se confrontar nos movimentos concreto e neoconcreto. "Na herança neoconcreta, o universo sensível contraria e ao mesmo tempo supera a utopia construtivista e demonstra a inadequação do sujeito da criação artística ao mundo massificado da era industrial. Realiza esse movimento sem se retirar num mundo idealizado de formas puras da matemática. Tratando-se empiricamente, a intuição cria um lugar para o sujeito no jogo perceptivo desses entes geométricos, por definição, abstratos e anônimos. Em oposição ao artista concreto, passível do elogio à produção em série e mecanizada, defendendo uma arte literalmente programada e programática, o artista neoconcreto, sem nenhuma regressão ao artesanato e sem abrir mão dos materiais e técnicas industriais, acredita poder restaurar o papel da autoria e da individualidade da obra de arte. Nisso reside um dos seus paradoxos: seus pequenos monumentos, quando se trata de experiências pictóricas, conectados às lições do construtivismo, são, ao mesmo tempo, excessivamente íntimos e eu diria mesmo introspectivos. O artista construtivo que, à época, melhor resolveu este problema no Brasil, o magistral Volpi, viveu à margem dos grupos teóricos e das discussões filosóficas que informavam concretos e neoconcretos. Sua poética, genuinamente intuitiva e sintonizada com os problemas da arte contemporânea por uma rara percepção e sensibilidade, faz de suas têmperas a resposta, digamos, natural ao dilema que separava as pinturas concretas das neoconcretas. Não obedece ao programa concreto e não espera por nenhum discurso fenomenológico externo para transformar formas geométricas num jogo rigorosamente estruturado e individual que evoca ícones familiares e, por isso mesmo, públicos. Nas suas telas, em que não encontramos o apelo às figuras do mundo, já se experimenta um outro tratamento do espaço que vai no sentido inverso à divisão em progressão negativa, dirigida para o interior do plano e da superfície, de um Milton Dacosta, por exemplo."[6] Essa nova espacialidade que a obra de Volpi nos indica é um marco na história da arte brasileira e tem uma força libertária para os melhores pintores que lhe sucederam na tradição construtiva, como Eduardo Sued. Mesmo quando a superfície é saturada pelas formas geométricas em *Bandeiras* (início da década 60, 72 cm x 54 cm, têmpera sobre tela), a repetição do módulo aliada à uma inteligente oposição cromática permite a apreensão de um espaço que se expande

além da superfície, conquista mais evidente em *Bandeiras verdes sobre rosa* (1957, 50 cm x 73 cm, têmpera sobre tela) ou *Concreto* (década 50, 116 cm x 73 cm, têmpera sobre tela). A questão deste espaço que se abre para fora e procura invadir seu entorno imediato parece ser a única questão que se apresenta em *Composição* (c. 1958, 70 cm x 79 cm, têmpera sobre tela).

Formidável, ainda, em Volpi, é que todas as contribuições são incorporadas a partir da prática da técnica tradicional da têmpera a ovo, mantendo os laços com uma fatura que exige a disciplina do ateliê, numa época em que a arte construtivista insistia na incorporação das modernas tintas e recursos industriais à técnica pictórica. As pinceladas da têmpera, bem visíveis em muitas de suas obras, não se opõem, nem são neutras, à composição maior dos quadros, mas são integradas como elemento ativo de sua linguagem.

Este mundo povoado de signos que evoca a vida simples das festas e casarios dos subúrbios se diferencia da geometria de *Em vermelho* de Milton Dacosta (1958, 73 cm x 92 cm, óleo sobre tela), uma obra-prima dessa fase do artista. A superfície se divide arbitrariamente e não obedece a nenhuma relação e proporção estabelecidas por regras pré-existentes. Abre-se acima a imensidão vermelha. E o traçado dos limites dirige o olhar para seu interior. Este primeiro desequilíbrio não está sozinho: a organização centralizada é sutilmente quebrada pelos três retângulos traçados na seção inferior do quadrado esquerdo em oposição aos dois quadrados à direita. Tênue, ainda, é a redução da pureza das superfícies claras que não chegam ao branco. E, também, a sugestão de um solo sobre o qual se ergue a composição. Esse tênue jogo de discretas entonações inesperadas aproxima *Em vermelho* das interpretações de João Gilberto; é uma obra que apresenta o momento em que se atravessa a fronteira que separa os trabalhos concretos dos neoconcretos.

As descobertas de Mira Schendel seguem outra trilha. Num belo exercício hermenêutico, Paulo Venancio Filho interpreta o relevo (sem título, técnica mista sobre madeira, 1954, 51 cm x 66 x 3,7 cm) como uma "obra do desamparo e do desconsolo, tão muda e calada que poderia bem dizer: eu sou uma sobrevivente da destruição; trago comigo a mudez solene do horror que travou a possibilidade de narrar, de dizer, de contar. Nela o drama é passado, o evento é findo, mas ainda permanece inexplicável. Suponho-a então como uma obra do pós-guerra."[7] Sem negar os sentidos revelados na "Hipótese" de Paulo Venancio, posso me indagar sobre o que este trabalho já possui e vai caracterizar, a meu ver, a presença de Mira na arte contemporânea. Sua obra se inscreve no mundo como se não houvesse lugar para a arte como Mira a concebe. Como se este lugar tivesse, cada vez, de ser reinventado. Mas a própria noção de lugar, que pressupõe, necessariamente, um espaço para situá-la, não dá conta do problema. A descoberta desse momento em que as coisas se tornam apenas visíveis, silenciosas e ainda não podem dizer nada, exige aquilo que Sônia Salzstein chamou de "vazio do mundo"[8]. Daí a solidão construída como condição da existência de cada obra – sentida mesmo naquelas produzidas, mais tarde, em séries quase intermináveis de monotipias e desenhos. Nessa ordem, em que o visível não grita, não fala, nem mesmo sussurra, apenas aparece, no limite da existência, há a recusa da conquista de um lugar. Como na noção grega de *topos*, anterior ao conceito de espaço, quem determina o "lugar" é a própria natureza do objeto que o ocupa. E esta natureza contraria o mundo que a cerca: é de uma solidez que vacila, sempre delicada, ao afirmar sua presença. Como se a arte fosse uma pele em contato com o mundo, região sensível entre interior e exterior.

Então, o relevo de 1954, manifestação isolada, pelas suas características, na obra de Mira, além da evocação do monumento para a qual somos transportados pelo texto de Paulo Venancio, já nos apresenta, de forma condensada, essa condição da obra que se desdobrará nas décadas seguintes: os singelos indivíduos arquitetônicos que sobressaem na superfície estão isolados, não dialogam nem se confrontam. Poderiam ter ali posado, como, também, simplesmente, terem emergido de alguma pré-existência subterrânea. À parte a banal semelhança física, viverão sem se encontrar, apesar de partilharem para sempre o mesmo terreno. A indecisão e a incerteza, que parecem pertencer aos trabalhos de Mira quando comparados às geometrias construtivas com as quais convivem, poderão ser as modulações necessárias à descoberta do seu modo delicado de estar no mundo, a negação de qualquer violência, mesmo daquela agressão simbólica – imposta pela necessidade da destruição de valores anacrônicos – veiculada por boa parte da arte moderna ao longo deste século. Assim, essa pequena pintura é também escultura ou, inversamente, a pequena escultura é também pintura, procurando a região onde a escultura moderna busca a idealidade do plano e, ao mesmo tempo, uma ordem pictórica que encontra profundidade efetivando-a na realidade do volume e não na virtualidade ilusória da perspectiva.

Essa positividade, diferente do jeito afirmativo e imediato das obras que se sentem à vontade no mundo da precisão e da certeza, identifica a obra de Mira em todo seu percurso até os "Sarrafos". Estas últimas pinturas-esculturas parecem interromper, na sua contundência e jogo de oposições extremadas, um fio que atravessa toda uma existência artística. É como se viessem, no clímax da travessia, demonstrar por absurdo a razão interna que norteava a experiência anterior das monotipias, dos desenhos, das "droguinhas", das têmperas sobre tela.

À paz triste dos indivíduos isolados e solitários do relevo de Mira, vem se opor o produtivo conflito dos elementos brancos contrapostos por Sergio Camargo. Sua força latente é exposta por Ronaldo Brito: "(...) *método* aqui ultrapassa a noção vulgar de caminho para apreensão do objeto. Uma das originalidades do artista, no quadro das linguagens construtivas, é justamente uma intuição não matemática de método. Sem exagero, o método assume a dimensão de *poíesis*. Mais do que um meio de fazer, mais do que o próprio fazer, ele constitui a *sintaxe de linguagem*. E isto num trabalho que só existe declinado em sintaxes. A "inteligência especulativa do método seria, assim, a própria *semântica* dos relevos: linguagem abstrata, anti-substancialista, calcada porém na experiência sensível do volume, na ciência íntima da gravidade e densidade do volume. É a partir da empatia com o volume que Camargo o pulveriza e dispersa. E, ao submetê-lo a uma dinâmica geométrica, o torna efetivamente *elemento*, emancipado de alusões miméticas e sugestões anatômicas".[9] Não importa se existe uma multidão, um pequeno grupo, ou, apenas, um elemento isolado. Em sua lógica combinatória e recursiva estes relevos conseguiram alçar os elementos acima da condição de módulos, apesar da exigência interior do modo iterativo de ser, desde o banal reconhe-

cimento a distância da forma como um "Camargo", à dinâmica interna onde em cada um existe a tensão construída no simples jogo da oposição entre o cilindro e o plano que o recorta. Dos indivíduos virtualmente arquitetônicos do relevo de Mira, passíveis de uma alusão às mônadas, entramos em um campo relacional complexo que se organiza se desorganizando. Saímos de uma paz desolada para uma lógica da tensão.

Entre essas fronteiras, reunindo em si as qualidades do explorador, do topógrafo e do simples *flâneur*, o historiador teria que percorrer o terreno diferenciado para revelar suas nuanças, sempre com o cuidado de, interagindo com seu objeto, descobrir-lhe as feições que dependeram do jogo mais humilde e doméstico entre idéias locais e que não foram formadas, apenas, pela inteligência e talento individuais na adequação dos valores em circulação no mundo moderno. Os críticos colaboram para essa tarefa, mas ainda não são capazes sequer de detectar-lhe a amplitude. O colecionador realizou seu desejo cumprindo um trabalho: o campo de batalha está aí.

Notas

1. Para uma visão mais ampla e aprofundada do período v. (em ordem cronológica das edições): Amaral, Aracy (org.); Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962), Rio de Janeiro – São Paulo, MEC-Funarte/MAM-RJ/SCCT-SP, 1977. Brito, Ronaldo; Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro, col. Temas e Debates 4, Rio de Janeiro, Funarte, 1985. Geiger, Anna Bella e Cocchiarale, Fernando; Abstracionismo Geométrico e Informal, col. Temas e Debates 5, Rio de Janeiro, Funarte, 1987.
2. O caráter ambíguo e ambivalente, as contradições, desse tipo de alinhamento estético precisou esperar por um estudo de Roberto Schwarz, publicado originalmente, em 1969, na revista *Temps Modernes*, para ser mostrado. Embora centrado, principalmente, nos problemas contemporâneos da alegoria no Tropicalismo, sua avaliação crítica resulta, também, no reexame da noção de progresso aplicada à arte moderna. V. Schwarz, Roberto, "Cultura e política, 1964-69" In: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
3. Os artistas Célia Euvaldo e Paulo Monteiro organizaram, no Centro Cultural São Paulo, em 1995, a exposição *Morandi no Brasil* onde foram apresentadas obras do artista de coleções brasileiras e de Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Sergio Sister, Tunga e Paulo Pasta. O catálogo traz texto de Lorenzo Mammi.
4. Schwarz, Roberto; *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
5. Naves, Rodrigo; "Anonimato e singularidade em "Volpi" in *A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, p. 178-195.
6. Duarte, Paulo Sergio; "Sued – o método e sua história", *O Estado de São Paulo, Caderno 2, Cultura*, 10 de dezembro de 1994, p. Q1, publicado com o título "Novas obras de Sued exibem a própria história de seu método".
7. Venancio Filho, Paulo; "Hipótese sobre um trabalho de Mira Schendel" In *No Vazio do Mundo – Mira Schendel*, Sônia Salzstein, org., São Paulo, Marca d'Água, 1996, p. 71.
8. "As preocupações 'filosóficas' que interessam à artista parecem provir de uma rebeldia perante a vida, de sorte que o problema sujeito/objeto apresenta-se aí antes de mais nada como a consulta que o indivíduo faz ao 'vazio do mundo' sobre o lugar que nele cabe ocupar." Salzstein, Sônia; "No vazio do mundo", *op. cit.*, p. 16.
9. Brito, Ronaldo: *Camargo*, São Paulo, ed. Akagawa, 1990, p. 42.

Vanguarda/experimentalismo

No limiar de uma nova estética

PEDRO GERALDO ESCOSTEGUY

O artista como ser – e talvez com maior intensidade conseqüente à rapidez de apreensão da realidade que lhe é peculiar – sofre, como todos, da grande crise contemporânea inaugurada pelo nazismo, exacerbada com Nagasaki e Hiroshima, estarrecida pela conquista sideral, dinamizada pela dissociação entre a tecnologia e a permanência de milhões de seres sem acesso social, esterilizada pelos mais variados meios de coerção mental e econômica.

Sua expressão teria que evoluir mediante uma posição ativa, ante a decomposição dos valores primordiais da própria existência.

Em razão dessa consciência, afasta-se de valores estritamente estéticos, ou neles se refugia.

Em qualquer circunstância, porém, percebe que está englobado pela crise, e, se opta por uma posição alienada à própria realidade, quando se refugia na estética pura, não deixa de perceber também que sua posição se esfacela à medida que se generalizam os conceitos de defesa dos princípios fundamentais da existência do homem. Uma arte estritamente baseada em elementos estéticos não corresponde aos anseios coletivos, prementes, dos quais ele mesmo participa. Tentar o enriquecimento dessa arte é se colocar em posição de conservar as raízes da crise que envolve a todos, inclusive aqueles que dela se locupletam. Tal posição pode corresponder a uma possibilidade de racionalização cultural, apenas omissa às transformações que a realidade deve sofrer, ou ser apenas um reflexo incoercível de acomodação ou de temor.

Em qualquer circunstância, emergente da historicidade do homem no mundo, surge uma hipótese renovadora que impulsiona uma nova estética, e esta clama pela expressão adequada do artista de hoje. Ele atende ou não atende a esse chamado. Contribui para a solução dessa crise ou não contribui. Faz uma obra de participação social ou de simples devaneio individual, segundo a constelação de suas glândulas, sua própria experiência em face da vida, seu maior ou menor desenvolvimento ético.

O artista que não se refugia em valores estéticos tradicionais, rechaçando a arte pela arte endereçada às minorias inoperantes, parte para uma semântica positiva de protesto e denúncia.

Neste caso, integra as relações de comportamento estético, na ação de defesa dos valores humanos, reformulando uma esté-

tica que contribua para a superação da crise, cujos tentáculos ultrapassam os limites de adaptação e renúncia.

O afastamento dos valores estéticos tradicionais, não significa minimizar suas peculiaridades, mas implica, isto sim, reconhecer que se torna urgente a descoberta de novos meios de comunicação visual, capazes de contribuir para o desmoronamento de mitos igualmente tradicionais, jogados hoje contra a dignidade e a liberdade do ser humano, obviamente inerentes à atividade criadora.

Tais artistas, os que se recusam a uma arte tradicional, levantam assim os fundamentos de uma nova estética, uma vez que a escolha de uma semântica verdadeiramente reflexa de suas consciências em liberdade, implica necessariamente ampliar suas possibilidades de comunicação, mediante a utilização de uma nova semió-tica capaz de conduzir seus trabalhos de consciência a consciência, em lugar de sensação a sensação, de contemplação a contemplação.

Nesta semiótica retoma valor, e agora em dimensão universal, elementos que até então apenas tiveram uma significação prosaica ou utilitária.

Sua mobilização – por isso mesmo semiótica – longe de ser arbitrária ou impulsiva, obedece a uma sistemática de ritmo, de associação e de determinação semântica, capazes de conferir ao conjunto gestático da obra a forma e a textura indispensáveis para uma comunicação enérgica e imediata.

A revelação dessa nova formulação estética se diferencia em várias correntes que emergem da inquietação resultante da crise em diferentes áreas da realidade mundial, tendo apenas, como denominador comum uma intenção semântica de maior ou menor evidência.

Para se discernir sobre a validade ou permanência dos valores intrínsecos dessa nova estética, é importante que se analise detidamente não só o que se apresenta inteiramente novo, como também as transfigurações de tratamento assentadas sobre técnicas já experimentadas, quando, inequivocamente, se liberam de compromissos condicionados pela tradição ou pela crítica convencional.

A soma de manifestações já elaboradas sob a injunção desses novos fatores põe em relevo a necessidade de qualificação das obras geralmente admitidas como modernas, não no sentido de enquadramento nesta ou naquela tendência, mas na dimensão em que conseguem expressar a problemática comum, ao mesmo tempo que isolam, numa atividade dinâmica, as também diferentes maneiras de se perpetuarem os objetivos individualistas da arte pela arte.

Esta mutação é que se apresenta de forma objetiva na arte contemporânea, e é para a sua resolução semântica cada vez mais acentuada que convergem as apreciações isentas de preconceitos.

Liberdade de opinião

Harry Laus

A grande tônica da exposição montada no Museu de Arte Moderna, *Opinião 65*, é a liberdade da criação artística, servindo, ao mesmo tempo, a vanguarda em seus mais recentes movimentos como a *pop-art*, a nova-figuração, o novo-realismo etc. Reunindo 29 artistas, a mostra organizada por Ceres Franco e Jean Boghici é um acontecimento de real importância para as artes brasileiras, quando os salões ditos modernos caem cada vez mais em descrédito artístico e público pela falsidade dos critérios adotados para seleção e premiação.

Também vale à pena salientar que estes 29 artistas têm origens diversas: vêm da França, da Hungria, da Espanha, da Argentina, da Grécia ou residem no Brasil, dando à exposição um caráter internacional que empresta maior significado às intenções dos organizadores e dos próprios artistas participantes de Opinião. Além disso, essa colocação de nossos artistas em pé de igualdade com nomes reconhecidos internacionalmente (Bérni, Foldés, Gaitis, Tisserand, Genovês, Jardiel, etc.) vale pelo reconhecimento de seus trabalhos no mesmo plano internacional. E podemos afirmar que *Opinião 65* ficaria bem em qualquer capital do gabarito de Paris ou Nova Iorque.

Roteiro

Para orientação do público, vamos passar em revista a obra de alguns artistas brasileiros, deixando os estrangeiros para mais tarde.

Logo no início da sala está Tomoshige Kusuno com dois quadros *pop*. Deixando a abstração, Kusuno esteve muito bem representado com a *pop-art* no *Salão do Artista Jovem* e agora reaparece com a mesma força. Em suas composições, utiliza a maior variedade de materiais, como latas de tintas e pincéis, luvas de borracha cordas, etc.

Vilma Pasqualini, a única mulher presente, tem três trabalhos, sendo o mais significativo um com uma inscrição: são duas figuras distorcidas com espelho na face por onde o espectador se vê. Exemplo de nova-figuração com elementos que podem ser enquadrados como *pop*.

Seguem-se três pequenos trabalhos de ferro, executados com óleo e colagem de manchetes de jornais com intenções políticas. Tanto pelas dimensões como pela técnica empregada, seus quadros não conseguem impressionar.

Ivan Serpa ocupa uma parede com três últimos trabalhos. Utilizando seus conhecimentos de concretismo, de uma fase passa-

da, aliada à nova-figuração a que se dedica há coisa de dois anos, conseguiu obter um efeito novo que ele explica como o contraste de dois mundos: o mundo mecânico, que tende para a perfeição (elementos concretos), e a crueza da realidade, com todos os tormentos por que passa a humanidade (nova-figuração).

De Wesley Duke Lee há uma placa circular pendente do teto com desenhos nas duas faces e um bom quadro de 1965, da série A Zona, já abordada nesta seção. O trabalho traz a inscrição: "Não ter medo de fazer história."

Gastão Manuel Henrique nada apresenta de novo. Comparece com suas construções em madeira, já vistas anteriormente em uma galeria particular. Ângelo de Aquino é um nome novo que teve a sorte de estrear numa exposição tão importante. Seus quadros, com a predominância do vermelho e do amarelo, têm um sentido do urbano, da máquina, com a violência do impacto visual que acarreta pelo contraste das cores.

Antonio Dias aparece renovado em algumas soluções do que apresenta, tendendo cada vez mais para a escultura. Destacamos *O vencedor?*, onde um cabide de pé é aproveitado para figurar o corpo de um soldado com capacete preto.

Escosteguy está para três construções em madeira pintada de preto e branco e vermelho. Talvez o mais convincente seja o que se refere à bomba atômica, enquanto o que traz a inscrição "Pare, Olhe, Escute – Não se Desintegre", é de sentido meio obscuro.

Ivã Freitas é talvez o artista mais afastado do sentido da mostra. Seus três quadros, de execução exemplar e grande beleza, tendendo para um surrealismo paisagístico, são, no entanto, uma espécie de pausa para meditação.

Waldemar Cordeiro faz relevos com elementos *pop*, pedaços de cadeira, meio prato, meia xícara etc. Execução inteligente, mas nem sempre de bom gosto. Segue-se D'Aquino com as três fases do desenvolvimento do câncer. Aqui, certas deficiências técnicas, ou descaso no acabamento fazem diminuir o interesse pelo trabalho. O contraste com o acabamento dos quadros de Flávio Império reforça a impressão do que dissemos sobre D'Aquino. Império, com o aproveitamento de peças de relógio e até soldadinhos de chumbo com uma perfeita noção de composição servindo à idéia, é uma presença das mais marcantes.

Gerchman continua com seus temas de multidão, apresentando o futebol, a eleição de *Miss* Brasil e uma sátira sobre o *Carnet* Fartura. Estes fatos por demais locais e anedóticos, em que pese a carga dramática que o artista consegue transmitir, não nos parecem os mais indicados para uma mensagem, quando se pensa na falta de fronteiras cada vez mais ampla no terreno das artes. Na mesma exposição, Juan Genovês (espanhol) consegue efeito superior.

Aguilar, tão bem-representado no Salão do Artista Jovem, parece estar meio perdido. Vergara, revelado no último Salão de Arte Moderna, consegue superar o mérito de seus trabalhos no referido certame.

Encerra este pequeno roteiro o excelente gravador e desenhista que é Roberto Magalhães. Acrescentando o elemento caligráfico aos desenhos, comprova mais uma vez sua capacidade inventiva aliada aos conhecimentos técnicos que possui.

Realismo ao nível da cultura de massa

WALDEMAR CORDEIRO

O dinamismo da arte resulta da relação dialética entre as suas idéias em movimento e o contexto em movimento da realidade. Portanto, o desenvolvimento da arte não é apenas o desenrolar de premissas artísticas, numa coerência em si, mas produto de relações mais amplas e complexas, que têm origem e se ramificam fora do campo específico da arte.

Hoje as antinomias do conflito histórico Abstracionismo *versus* Figurativismo estão superadas. As pesquisas da linguagem visual deixaram de ser incompatíveis com a cultura de massa. Antes, aquelas só são possíveis no âmbito desta. E vice-versa. Disso resulta o esvaziamento da arte não-figurativa histórica (arte abstrata, construtivismo, arte concreta, informal e NT) assim como do figurativismo histórico (neo-realismo, nova figuração, realismo fantástico).

No entanto, as conquistas objetivas da arte contemporânea são irreversíveis. Foram os artistas modernos que, tendo por base a estrutura fisiológica da percepção, criaram a linguagem artificial, hoje universalmente usada na comunicação visual. Descobriram uma sintaxe (relação entre os sinais) e uma pragmática (relação entre os sinais e o fruidor), que livraram o homem moderno de compromissos comprometedores como culturas consumidas.

A estruturação de uma nova linguagem visual, naquela fase, significa um primeiro passo rumo ao humanismo da era industrial. Isso, no entanto, não ficou claro para todos, e alguns, perdendo contato com a realidade global, degeneram num naturalismo perceptivo.

A nova concepção de comunicação visual, proporcionou à arte um novo "medium", mais adequado à tecnologia moderna e às suas possibilidades com respeito à cultura de massa. Isso quer dizer o esgotamento virtual da arte artesanal (pintura manuscrita e escultura digital).

O novo "medium" permite passar da reprodução para a multiplicação industrial. A arte concreta histórica e, atualmente, as Nova Tendências européias formulam dentro dessa possibilidade técnica. Essa atitude, adequando a técnica da arte aos novos meios de produção, revela um espírito dinâmico; não resolve, todavia, o problema humanístico, por razões que se situam, mais uma vez, fora do campo específico da arte. Com efeito, a multiplicação de obras de arte ficou como uma possibilidade meramente virtual. Na prática, os que detêm a proprie-

dade dos meios de produção preferem multiplicar objetos utilitários. E quando algum pequeno industrial se dispõe a produzir "obras de arte", prefere reproduzir obras consagradas – e degradadas – da cultura tradicional, contribuindo para o já vasto reino do kitsch.

As contradições características da produção, patentes nas relações humanas que esta institui, leva a ver o campo do consumo como a barricada onde serão defendidos os valores potencialmente inerentes ao mundo moderno.

É o que se nota nas tendências que tem origem na pop. Em muitos casos o artista se limita a dar, a ver. Desistindo da produção do objeto, ele se limita a consumir a coisa banal de um modo tão banal. Umberto Eco nota que, enquanto o kitsch utiliza os resíduos da arte, a arte pop utiliza os resíduos do kitsch. Mas o emprego do "ready-made" tem um significado importante, na medida em que propõe ler a arte diretamente, no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas. Decodificar a arte nos sinais visíveis da vida leva à decodificação da vida nos sinais da arte. Na fase sintática citávamos Fiedler, que preconizava a leitura da arte pelo seus próprios sinais e não pelos epifenômenos de assunto; hoje, obedecendo a uma coerência dinâmica, propomos que a arte seja lida pelos sinais mesmos da vida.

Arte, enquanto consumo, enfoca criticamente a relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não beneficia igual e simultaneamente a todos. Essa contradição é causa da transformação, ou formação, dos significados visíveis, que compõem a cultura por imagens. Esta, embora tendo origem numa situação que é geral, toma aspectos particulares pelas características étnicas de cada grupo. Desse modo, embora reconhecendo que hoje a arte é planetária, evita-se uma homogeneização cosmopolita. As características nacionais e/ou continentais, no entanto, só podem ser precisadas em função de uma arte mundial, e não mediante regionalismos misoneísticos.

A crítica à atitude tecnológica não quer dizer passar para a outra atitude extrema, que valoriza apenas o aspecto sociológico. De um lado os defensores da primeira atitude, diante do interesse dos artistas de vanguarda pelos problemas semânticos do consumo, proclamam a morte da arte e, em nome de uma antiarte que pretende ser mais arte do que a arte, fazem a apologia exaltada da quantidade, esquecendo-se de que a quantidade só é possível racionalmente e que racionalidade é qualidade. De outro lado, os saudosistas do neo-realismo devem lembrar que a industrialização, determinando o papel cada vez mais importante das massas, criou problemas de cultura que só podem ser resolvidos mediante os novos meios de comunicação de massa. Essa nova situação obriga o artista a assimilar a informação adequada a fim de que possa de fato proporcionar a todos a experiência de ordem superior chamada arte.

Mas o problema é ainda mais complexo pela presença de uma "indústria cultural", cujo objetivo é a massificação a serviço de interesses venais ou paternalísticos.

O realismo atual terá que tomar em consideração todos os dados do problema, e, numa síntese superior, contribuir para devolver a esperança ao homem moderno.

Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica

MÁRIO PEDROSA

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de "arte moderna" (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de "arte pós-moderna". (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.)

Na fase do aprendizado e do exercício da "arte moderna", a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção de novo explorada pelos artistas era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de "arte pós-moderna", dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. É fenômeno psicológico perfeitamente destrinchado o fato de a plasticidade perceptiva aumentar sob a influência das emoções e dos estados de afetividade. Os artistas vanguardeiros de hoje não fogem dessa influência, como os clássicos do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente, como o faziam os subjetivos românticos do "expressionismo abstrato" ou "lírico". Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo individual hermético. Daí a objetividade em si do *pop*, a objetividade para si do *op* (nos Estados Unidos). Mesmo a "nova figuração", onde os restos de subjetivismo se alinharam, quer, acima de tudo, narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e, quando individual, através do humor.

O jovem Oiticica já em 1959, quando pelo mundo dominava a vaga romântica do informal e do tachismo, indiferente à moda, abandonara o quadro para armar seu primeiro objeto insólito, ou relevo no espaço, num monocronismo violento e franco. Tendo partido naturalmente da gratuidade dos valores plásticos, já hoje rara entre os artistas vanguardeiros atuais, se mantém fiel àqueles valores, pelo rigor estrutural de seus objetos, o disciplinamento das formas, a suntuosidade das cores e combinações de ma-

teriais, pela pureza, em suma, de suas confecções. Ele quer tudo belo, impecavelmente puro e intratavelmente precioso, como um Matisse no esplendor de sua arte de "luxo, calma e voluptuosidade". Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista de Mangueira. (Sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito.) O aprendizado concretista quase o impedia de alcançar o estágio primaveril, ingênuo da experiência primeira. Sua expressão toma um caráter sensorial, sem alcançar, no entanto, o sólido propriamente psíquico, onde se dá a passagem à imagem, ao signo, à emoção, à consciência. Ele cortou cerce essa passagem. Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a "barra" é constantemente "pesada", seu impenitente inconformismo estético.

Deixara em casa os relevos e os "núcleos" no espaço, prosseguimento de uma primeira experiência de cor a que chamou de "penetrável"; uma construção em madeira, com porta deslizante, em que o sujeito se fechava em cor.

Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação. É o que querem hoje os artistas de vanguarda do mundo, e é mesmo o móvel secreto dos *happenings*. Os núcleos são estruturas vazadas, placas coloridas de madeira suspensas, traçando um caminho, sob um teto quadrilátero como um dossel. A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. A violência da luz e da cor evoca, por vezes, a sala de brilhar notívaga de Van Gogh, onde reverberam aquelas cores que para ele simbolizavam as "terríveis paixões humanas".

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas ("parangolés") – "todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental". Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. Com as caixas de madeira, que se abrem como escaninhos, de onde uma luminosidade interior sugere outras impressões e abre perspectivas, através de pranchas que se deslocam, gavetas cheias de terra ou de pó colorido que se abrem etc., é evidente aquela passagem do domínio das impressões apáticas ou táteis. O contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólido e líquido, quente e frio, liso e rugoso, áspero e macio, poroso e consistente. De dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, com entranhas, gavetas se enchem de pó, e depois são os vidros, nos primeiros dos quais ele reduziu a cor a puro pigmento. Os materiais mais diversos se sucedem, tijolo amassado, zarcão, terra, pigmentos, plásticos, telas, carvão, água, anilina, conchas trituradas. Há espelhos como base de núcleos, há espelhos no interior das caixas para novas dimensões espaciais internas. De uma garrafa de forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes porosas, amarelas, verdes de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo, insólito, chamou de *Homenagem a Mondrian*, um de seus deuses. Sobre uma mesa, aquele frasco, em meio daquelas caixas, vidros, núcleos, capas, é como uma pretensão de luxo à Luís XV, num interior suburbano. Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de circunvoluções irisadas (telas), é iluminada à luz néon. A variação desses bólides em caixas e em vidros é enorme. Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha.

Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ela deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-tátil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensória.

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.

A expressão desse inconformismo absoluto é a sua *Homenagem a "Cara de Cavalo"*, verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para a qual os valores plásticos por fim não foram supremos. Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que "Cara de Cavalo" aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado. Aqui é o conteúdo emocional que absorve o artista, explícito já agora em palavras. (Já em outro bólide, o pensamento, a emoção tinha extravasado da carapaça decorativa e sensorial, sempre magnífica para explicitar-se num poema de amor escondido lá dentro sobre um coxim azul.) A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista.

Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)

HÉLIO OITICICA

Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (Nouveau-Realisme) etc.

Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. Isto é algo que já se sabe muito e não interessa discutir aqui.

Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma "nova objetividade", e creio ser esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo "obra", que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de "pintura" ou "escultura", mas ordens ambientais, o que se poderia chamar "objetos". Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens objetivas, ou simplesmente à criação de objetos, objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. Não me refiro à minha experiência em particular (negação do quadro, criação ambiental de *Núcleos, Penetráveis e Bólides, Parangolé*), mas também ao que posso verificar nas diversas manifestações daqui. A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de "proposições para a criação", que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da "arte", pelo deslocamento do que se designa como

arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isto é espúrio! O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de "experimentar", de deixar de ser espectador para ser participador. Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas. Não interessa se Gerchman, p. ex., usa figura pregada em caixas, ou se Lygia Clark usa caixa de fósforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman, as de marmitas-objetos para que o indivíduo carregue, ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de "novo realismo" (no sentido em que o emprega Mário Schenberg, p. ex., e não no de Restany), mas prefiro o de "nova objetividade", pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas "apropriações", p. ex., ou nas experiências pop-cretas de Cordeiro) ou à criação de objetos mais generalizada entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso). No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de superproduções como os americanos, podemos com *élan* criar essa Nova Objetividade, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (ver a arquitetura, p. ex.) e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda. O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova "fundação do objeto", advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavaletes e da escultura, para a procura de uma "arte ambiental" (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de "antiarte").

Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria das nossas ilustres vacas de presépios da crítica podre e fedorenta.

Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda

Janeiro de 1967

1. Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação.

Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2. Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita de uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3. Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.

4. No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda.

Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.

5. Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural.

6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7. O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para

a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.

8. Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Antonio Dias
Carlos Augusto Vergara
Rubens Gerchman
Lygia Clark
Lygia Pape
Glauco Rodrigues
Sami Mattar
Solange Escosteguy
Pedro Geraldo Escosteguy
Raimundo Colares
Zilio
Maurício Nogueira Lima (São Paulo)
Hélio Oiticica
Ana Maria Maiolino
Renato Landin
Frederico Morais
Mario Barata

Aviso: Rex Kuput

Grupo Rex

Rex est lex. Rex re-lex. Rex codex. Rex relax. Aqui jaz o Rex. Quem era o Rex? Era um personagem que emprestava seu sopro de vida a oito artistas. O Rex era uma espécie de bonecão de plástico com oito bicos nos quais os Rex-rapazes sopraram continuamente até perder o fôlego. O problema é que o Rex estava sempre vazando. Esperava-se que depois de algum tempo outros viessem também soprar no Rex, ou que o mesmo adquirisse vida própria, isto porém não aconteceu. O Rex tinha alma. Uma de alma remendada de pedaços vindos de todas as partes de desertos e das florestas da Amazônia. Rex tinha uma voz muito grossa e dizia coisas inesperadas; aliás, seu papel era mesmo este: dizer coisas inéditas, criticar impiedosamente quem por ventura tivesse má-fé e dar coragem aos jovens.

O Rex parecia muito brincalhão, tinha grande senso de humor que ofendeu a muitos. Poucos sabem que o Rex era um dos entes mais sérios que a mitologia da arte tem criado. Era lúcido, fiel, corajoso, capaz de uma amizade indestrutível. Não pôde ser mais perseverante por falta de meios próprios para viver, coitado.

Dizem que tinha mania de chamar atenção, mas poucos foram os que procuraram saber para que o Rex queria esta atenção.

Apesar de sua corpulência, o Rex era forte e ágil; se vestia moderno, quase sempre com gravatas de cor. Rex tinha bons dentes. Costumava se olhar sempre no espelho, pois tinha medo de estar envelhecendo.

Um dia me pareceu ter visto o Rex se mover sem a ajuda de seus criadores. Se dirigiu a mim e disse com aquele vozeirão: "Eu vou-me embora. Cansei de ficar aqui onde ninguém entende o que eu quero. São Paulo é um deserto". Ele estava quase chorando quando disse aquilo. Virou-se e foi andando devagar pelo deserto. Eu o via esvaziar lentamente. Antes de chegar ao horizonte ficou estendido pelo chão completamente vazio. Não sei se sonhei isto ou se foi visão causada pelo espanto de ver o Rex desaparecer.

Para melhor compreensão da posição quase pioneira e muito independente do movimento do Rex nas perspectivas históricas do Brasil, daremos abaixo uma lista das principais personalidades que condicionaram as mais importantes reviravoltas culturais do país. Evidentemente, a opinião pública sempre tão lenta em seus movimentos, ainda não alcançou a importância dos acontecimentos (chamados mais tarde de *happenings* pelos americanos) criados a tão duras penas pelas citadas personalidades. Mas como temos confiança no Brasil e em seu

povo, ficamos esperando a data em que tudo ficará mais claro para todos.

Os acontecimentos são, por ordem cronológica:

1º Caramuru (Boom)

2º Bispo Sardinha (nhãm-nhãm)

3º D. Pedro I (Independência ou Morte)

4º e 5º Flávio de Carvalho (clarabóia da cozinha da Leiteria Campo Bello, e a Travessia do Viaduto do Chá).

Os Realistas Mágicos, encabeçados por Wesley Duke Lee, realizaram dia 24 de outubro de 1961 o 6º acontecimento que pode ser considerado o primeiro *happening* do Brasil, no João Batista Bar. Consistiu numa exposição das ligas de Wesley, na escuridão daquele bar, por terem sido rejeitadas em galerias de ate da época, sendo consideradas obscenidades e, portanto, atentado ao pudor. Houve um monumental e memorial *show* que contou com a presença dos realistas: Wesley, Lenita e Olivier, Otto Stupakoff, Capitão Fantasma, Maria Cecília Gismondi, Eugênio Hirsch e Babalu, Lídia, Ponona e Cachorro e o Corpo de Bombeiros de São Paulo que participou valorosamente, tentando impedir a realização do *show*.

A repercussão deste acontecimento foi ampla. Enquanto os críticos fenecidos e os antiquados membros da "Geração Sombria" levantavam suas enferrujadas adagas gritando: *Oh, le scandale*, os jovens saíram das sombras de pincel em punho para revelar segredos estéticos que até aquela hora haviam reprimido por medo dos senhores donos da verdade, e dos sisudos guardiões da "Estética Imóvel".

Alguns jovens declararam *en passant*: "Arte também se faz brincando..." e os senhores da Geração Sombria tendo mal entendido aquela manifestação jovem do João Sebastião disseram: "Trata-se de uma grande brincadeira de moleques". Se pelo menos tivesse olhado com um pouco de atenção o livro de fotos de Picasso, talvez tivesse evitado opinião tão leviana. A História que é inexorável os julgará por isso, e lembrará que a partir daquele dia, a estética no Brasil começou a mover-se, após uma triste hibernação de anos.

Quantos jovens não começaram então a confeccionar suas próprias imagens cheias de surpresas para o olho atento do público?

Em setembro de 1964, a Atrium apresentou uma exposição de Wesley com trabalhos novidosos que seriam a vanguarda da época. A Atrium demonstrava assim que galerias inteligentes podiam já se desligar da estética superada da "Geração Sombria" para apresentar, sem risos maiores, novos valores de pintura, preenchendo, assim, o seu papel de informadores culturais. Mais uma vez os jovens aplaudiram, enquanto os mais velhos reagiram; estavam, como sempre, ocupados em defender indignados suas origens culturais, suas convicções estéticas, ao invés de assimilar idéias inesperadas dos jovens. É que muitas vezes, idéias novas julgadas por padrões estabelecidos podem parecer esdrúxulas e então qual o dono-da-verdade estabelecida arriscaria sua posição em confortáveis chinelas de pelúcia por uma idéia ainda não confirmada pela voz da maioria. É preferível ficar superado, pois o time dos superados é maior e, para quem gosta de segurança, é sempre bom ficar com a maioria.

Na mesma época da exposição de Wesley na Atrium, Geraldo de Barros e Nelson Leirner jogaram para cima ou para trás suas antigas convicções estéticas para se unirem numa corajosa pesquisa de arte nova que resultaria numa original exposição no ano seguinte na mesma Galeria Atrium.

Ainda em 1964, Nasser, Fajardo, Resende, Baravelli e Aieto que, movidos pelos acontecimentos auspiciosos dos dois anos precedentes, já confeccionavam suas imagens próprias, se dirigiram em grupo para o ateliê de Wesley, onde praticaram com regularidade um trabalho de aprendizado experimental. Não havia, então, locais onde um artista de formação pudesse buscar uma orientação atualizada como existe hoje no curso dado por Flávio Império e Sérgio Ferro na FAAP. Existiam somente cursos de formação artesanal e técnica, onde muitas vezes o élan criativo do jovem ficava definitivamente inibido.

Em 1965 Resende foi recusado na exposição do Jovem Desenho, por estar apresentando um trabalho grande demais. Como se vê, por estas bandas até tamanho pode ser base de critério de seleção e triagem. O critério de qualidade intrínseca é, via de regra, o que menos conta. O que Resende apresentava era resultado do trabalho experimental de Wesley.

Neste mesmo ano foi a exposição de Geraldo de Barros e Nelson Leirner na Atrium. Nelson vendeu um único trabalho para o Sr. Geraldo Loeb que o devolveu depois de trinta dias, dizendo que não se adaptava às paredes de seu lar. Desde então corre o boato de que os trabalhos de Nelson não são bons para o lar. A exposição de Geraldo de Barros e Nelson Leirner causou impacto entre os jovens. Mais uma vez jovens aplaudiram, enquanto os mais velhos reagiram etc.

Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley se retiraram, em sinal de protesto, da *Exposição Propostas 65* por considerarem infração à ética a retirada de um quadro de Décio Bar pelo Sr. Roberto Pinto de Souza, diretor da FAAP, acompanhado de ameaça contra o artista. A época era de revolução, e o dito diretor confundiu premissas artísticas com políticas, violando o direito do artista. Em conseqüência deste incidente, os mesmos artistas começaram a se reunir para a formação de um movimento que visaria a defesa de interesses comuns. Participaram dessas reuniões Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley, Fajardo, Nasser, Resende, Vlavianos, Tereza Nazar e Thomaz Souto Corrêa. Assim nasceu o Grupo Rex, foi Instituída a Rex Gallery e passou a circular regularmente o *Rex Time*, órgão informativo do movimento. Por não concordarem com as propostas do Grupo Rex (vide Rex Time n. 1 – artigo de Thomaz Souto Corrêa, intitulado "Aviso: É a Guerra"), retiraram-se do grupo Vlavianos e T. Nazar.

Em junho de 1966 o Grupo Rex inicia as suas atividades públicas com a inauguração da Rex Gallery, evento que foi honrado com a presença de autoridades em geral, expoentes culturais e público seleto. Os membros do Grupo Rex marcaram a sua originalidade ostentando gravatas multicoloridas e floridas. Jovens paulistanos comemoravam com muita euforia o acontecimento. Para todos parecia estar nascendo uma nova era no mundo das artes paulistanas. Uma era jovem, vívida, brilhante, vibrante. Talvez fosse uma instintiva esperança de atualização do público jovem de São Paulo pensar assim. Evidentemente, os senhores da "Geração Sombria", disfarçados de agentes funerários, rogando praga a distância, mais uma vez mal entendendo do que se tratava, tomavam o movimento por uma vasta brincadeira. Como conseqüência os membros do Grupo Rex foram classificados no grande e implacável Catálogo dos "donos-da-verdade-imóvel" como "Rex-rapazes gozadores perniciosos". Aqueles que se servem sempre do implacável Catálogo como seu guia no mundo das artes, inevitavelmente, não procuraram

mais entender o que os Rex realmente pretendiam. Assim, para uma vasta área de público, a tentativa de comunicação que era a proposta dos Rex falhava logo ao nascer. O recuo histórico de apenas um ano deixa este fato bem claro. À inauguração da Rex Gallery seguiu-se um intenso programa cultural que pretendia tornar as pesquisas individuais de certos artistas mais compreensíveis para o público interessado. Para este fim o crítico Mário Schenberg foi convidado a fazer conferências sobre a situação da arte de vanguarda no Brasil, esclarecendo sobre o desenvolvimento das tendências contemporâneas de arte em nosso país e no exterior.

Mais tarde apresentaram-se, em duas ocasiões, filmes experimentais produzidos por Thomaz Farkas, visando familiarizar visualmente o público com tendências paralelas do cinema brasileiro. Nesta época iniciaram-se inúmeros contatos, especificamente com jovens universitários, quando se discutiram as tendências expressas pelo Grupo Rex.

Houve também a exposição *Flash-back* que tinha a intenção de exprimir as origens individuais dos artistas pertencentes ao grupo. Poucos foram os que alcançaram o significado desta exposição. Ali estava uma quantidade de obras-disparates, que demonstravam perfeitamente uma posição comum a quase todos os artistas. A falta de informação no período de formação determinava uma valorização excessiva das poucas informações chegadas ou monopolizadas pelos meios de divulgação. Isto acontece nos países subdesenvolvidos, principalmente, e vai inibindo os delicados achados individuais de artistas que no período de formação são declarados com grande timidez. Ao sentir que seus achados localinos não são percebidos pela crítica (que sofre de problemas similares, característicos de países "sub"), os artistas tentam se colocar dentro das tendências internacionais, o que muitas vezes conseguem com grande desenvoltura, chegando a transcender os limites locais sem que mesmo a crítica local tenha percebido o que aconteceu. Daí então o maior sucesso de alguns de nossos artistas com a crítica de fora do que de dentro de nosso país (santo de casa...).

Logo mais os Rex, prestando uma homenagem às nossas bases culturais ainda não homologadas e tentando estabelecer uma ligação entre os primeiros movimentos de vanguarda e o Rex, convidam Flávio de Carvalho para conferências sobre um tema a sua escolha. Flávio falou sobre a dialética da moda, tema ainda virgem nos centros da moda mundial. Para os pouco informados, Flávio de Carvalho é apenas um excêntrico; para outros, que tentam estar mais atualizados, Flávio é o mais característico expoente da vanguarda da arte o Brasil. (Nota da redação: é uma pena que Flávio de Carvalho tenha nascido no Brasil; isto causou um atraso de pelo menos cem anos na compreensão da obra deste artista.)

Em seguida, foi realizada a exposição *Descoberta da América*, na qual se procurou ligar as tendências do Grupo Rex com os movimentos contemporâneos. O título deixava inequívoco a origem destes movimentos. Ao mesmo tempo foram exibidos três filmes culturais e documentários, nos quais se destacavam perfis e o trabalho de artistas como: Jim Dine, Lichtenstein, Warhol, Newman, Noland, Stella e Poons. Foi também ampliado o alcance de atividades do Grupo Rex coma admissão de Oliver Perroy, de São Paulo, e Roland Cabot, do Rio de Janeiro, para o grupo.

Continuando com a política cultural estabelecida, foram iniciados no ano de 1967 com uma exposição especial do grupo de

alunos da FAAP que refletiam as suas primeiras obras, objetivos comuns aos do Grupo Rex. Deveria seguir-se no ano de 1967 uma série de exposições individuais de artistas convidados pelo Grupo Rex, entre os quais: Samuel Spiegel, Luiz Paulo Baravelli, Flávio Império, e também outros membros do Grupo Rex: Wesley, Cabot, Resende, Farjado e Nelson Leirner. Este amplo programa fica interrompido devido à súbita dissolução do Grupo Rex. Os motivos declarados da interrupção de atividades do Grupo Rex ficam sendo os seguintes:

1º – Dificuldades financeiras como demonstra o balanço anexo.

2º – Escassez de público, provavelmente por causa da insuficiente cobertura dos meios de divulgação especializados durante as várias manifestações.

3º – Situação financeira anormal que atravessa o País, que reduziu a níveis ínfimos as compras de obra de arte.

Lembramos que aqui a crítica especializada se limitou a publicar um pequeno artigo em que analisava os inúmeros trabalhos expostos pelo grupo, interpretando os mesmos "como brincadeiras". Houve também um crítico que, tentando se justificar aos Srs. Geraldo de Barros e Nelson Leirner pelo fato de não escrever mais sobre as exposições do grupo, disse que era em virtude de a Galeria se localizar "longe do centro e por só ter duas horas por semana para visitar exposições em São Paulo, pois que, residindo e trabalhando em Santos, na *Tribuna* daquela cidade, não dispunha de mais tempo para suas críticas".

Vimos também o Sr. Arnaldo Pedroso Horta a se limitar a apenas uma citação das atividades do Grupo Rex, esquivando-se de

Balanço de um ano de trabalho	
1966-1967	
Entradas	
Comissões auferidas pela venda de trabalhos (30%)	253,00
Despesas	
Gastos com ordenados	757,50
Gastos com exposições	3.469,80
Diversos	303,84
Gastos com conferências	402,45
Total das despesas	5.933,59
Total das receitas	253,00
Prejuízos	5.680,59

uma análise mais profunda dos méritos positivos ou negativos dos trabalhos apresentados, e também considerando "como divertimento as exposições" dos "alegres rapazes do Rex".

José Geraldo Vieira, da *Folha de São Paulo*, falhou na sua missão jornalística de informação ao demonstrar uma total ignorância das atividades do Rex.

Assim, oriundos de incidentes individuais e profícuos como frustrações, incompreensões e esperanças, artistas diversos, convergindo de estradas diversas, deram um *show*. A platéia ficou silenciosa, não riu nem aplaudiu (salvo uma minoria de jovens). Então os artistas se vão em silêncio, cada qual para seu lado. O que será que aconteceu? Será que os artistas falharam? Ou é o público que é indiferente ou impermeável por deficiência hereditária? É cedo para concluir. O único fato concreto que fica óbvio: é a vala que há entre as intenções dos artistas e o que o público percebe destas intenções.

Para finalizar dois ditos (pouco populares): "Depois do dilúvio, a lama." "*Le serieux est le bouclier des sôt.*"

Em nome de seus editores, o Rex Time apresenta publicamente os seus agradecimentos às seguintes personalidades, que desinteressadamente deram apoio ao Rex favorecendo, portanto, o enriquecimento cultural de nossa paulicéia:

Cotrim (fundador do João Sebastião Bar)

Clóvis Graciano e Emi Bomfim (fundador da Galeria Atrium)

Vitor Gandelmann (provedor da Galeria Seta)

P.M. Bardi (criador, redator, editor, paginador, patrocinador, historiador, repórter, desenhista, mentor do Mirante das Artes)

Na imprensa:
Marshner d'*O Estado de S. Paulo*
Cláudio Abramo e Moacyr Costa Correa das *Folhas*
Quirino da Silva dos *Diários*
Tereza Monteiro e Mino Carta do *Jornal da Tarde*
Mariza Alves Lima d' *O Cruzeiro*
Os cronistas:
Marcelino de Carvalho
Alik Kostakis
Maria Aparecida Saad

Teoria da guerrilha artística

Décio Pignatari

Quando o guerrilheiro Oswald de Andrade – guerrilheiro da idade industrial – faz um discurso sobre a política cafeeira, pinta um quadro assinado *Bostoff*, faz "pesquisa alta" em antiliteratura e liga a Paulo Mendes de Almeida, para que este lhe "resuma Proust" ao telefone, pois precisa preparar com urgência uma tese universitária, está procedendo como um homem dos novos tempos, antropófago retribalizado devorando a divisão do trabalho e a especialização.

A aceleração do processo de informação e comunicação vai arrebentando os sistemas lineares e instaurando sistemas de informação instantânea, que tendem à implosão (compressão da informação, síntese) assim como os primeiros tendiam à explosão e à expansão (Marshall McLuhan).

Nos processos lineares, os nexos de causa e efeito são vinculados à lógica aristotélica verbal: Já nos processos constelacionais ou abertos – onde o que importa são as *propriedades de totalidade*, como diz Wolfgang Wieser – "uma causa e efeito podem, para quem olhasse a totalidade do universo, ser tomados um pelo outro, como que trocando seus papéis" (Valéry, sobre o *Eureke*, de Edgar Poe). Pecado maior que os literatos atribuíam a Oswald: era um homem que "não lia". Ainda bem! Lema de Paul Valéry para uma biblioteca: "Plus élire que lire".

Nada mais parecido com a constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada de subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: abrem-se e fecham-se frontes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia – e a estratégia com a tática. É uma estrutura que se rege pelo sincronismo. É uma colagem simultaneísta miniaturizada de todas as batalhas de uma grande guerra. Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimi-

go. Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é *design* que tem por desígnio uma nova sociedade.

Haroldo de Campos, no Congresso do Pen, em New York, 1966: "Acabou-se o tempo dos literatos!"

Augusto de Campos lembrando o lema valeryano para o "Esboço de uma serpente": *Je mords ce que je puis*.

E o poeta Pedro Bertolino lá de Florianópolis, citando Heidegger de permeio: "A vanguarda artística só se impõe e só pode ser concebida como antiarte, isto é, como investigação que origina para si a base em que se baseia, constituindo sua própria negação e, portanto, superando-se indefinidamente para ser sempre presente."

Os novos filósofos, psicólogos e sociólogos ainda não têm formação matemática e científica, e sim "humanística". No entanto, já nos bancos universitários, aprendem a adotar uma postura "científica". Fingem, por exemplo, menosprezar a literatura – mas são literatos. E há uma palavra que para eles é a mais científica de todas: humildade. É preciso ter humildade: é preciso primeiro dominar todos os sistemas filosóficos, psicológicos e sociológicos, para só então começar a filosofar, a psicologizar e a sociologizar. Em conseqüência, vivem a tomar notas, aguardando o grande momento. Mas eis que de repente lhes surge pela frente um pensador europeu da nova geração – Foulcault, por exemplo – que lhes fala com o maior desembaraço de Mallarmé, Joyce, a lei dos "quanta" e a "Teoria da Informação". Não sabendo como lhe fazer as perguntas vivas do debate, só lhes resta tomar notas. Humildemente. Em nosso sistema universitário, tudo conduz ao ensino morto e nada à criação. Por exemple a Teoria da Informação e da Comunicação – que foi introduzida como disciplina no ensino brasileiro pela Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara, 1964, e para a qual preparei o primeiro programa, hoje já vai correndo risco, em todas faculdades, de se transformar num incrível compósito de psicologismo, relações públicas e métodos audiovisuais, entregue que está aos azares da ignorância, da burocratização e da política tacanha da carreira e do carreirismo universitários.

Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. Só a guerrilha é de fato total (excluindo-se a atômica...). Constelação da liberdade sempre formando.

Já repararam como as toupeiras lineares do sistema concedem em dar importância teórica à poesia concreta, para logo em seguida reclamar de sua falta de "resultados"? Oportunismo do sistema em busca do equilíbrio: como milhafres no restolho ou albatrozes na esteira alimentar de um barco, acreditam um dia suprir a "lacuna", realizando as "obras" que os poetas concretos teriam deixado de realizar! Incapazes de perceber estruturas, não percebem que a "obra" da poesia concreta é tudo: confunde-se com os seus percursos, com os seus roteiros, com o seu processo de constelação móvel.

A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte e ao distanciamento da vida.

Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. Ao contrário, hoje ela se volta contra o sistema: – é antiartística. Vale dizer, configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma

como processo experimental. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente. Tenha-se uma visão sincrônica do processo. Mallarmé ainda é vanguarda, pois não se manifestou apenas como evento, mas deflagrou um processo no campo literário e artístico. E este processo ainda está longe de se esgotar, pois a sua taxa de informação ainda é alta em relação à redundância do sistema existente. A quantidade de *ismos* gerou uma nova qualidade, que continuamos a chamar vanguarda, mas que é algo novo, pois se trata da vanguarda como sistema, que assim recupera, para a arte, séculos de atraso em relação à ciência, que sempre teve a experimentação como processo inerente à sua própria estrutura e desenvolvimento.

Arte – Comunicação de controle analógico-sensível.

Num sistema, convém distinguir entre *estrutura* e *eventos* propiciados por essa mesma estrutura – o que corresponde à distinção que se possa fazer entre estratégia e tática. A informação está do lado da estrutura, a redundância do lado do evento. É por isso que o *establishment* absorve mais facilmente eventos do que estruturas. A difusão de estruturas é sempre mais difícil, dada a sua taxa máxima de informação. Vai sem dizer que, em geral, a sua absorção ameaça de destruição a estrutura absorvente.

Já na década de 40, creio, Oswald de Andrade desejou lançar no Rio de Janeiro um novo projeto ou movimento artístico, que se denominaria algo assim como "Projeto Zumbi", pelo qual propunha uma espécie de frente ampla dos artistas modernos, no sentido de organizarem uma resistência sistemática – até o último homem – a todas as tentativas de institucionalização (absorção) da arte moderna. Segundo me informou Pompeu de Souza que ficou encarregado da redação final do *Manifesto Zumbi* (não sabemos se foi sequer publicado) e que serviu de mediador nas tratativas, a frente ampla não pôde ser formada porque os intelectuais solicitados a julgaram uma manobra de Oswald para se reaproximar e fazer as pazes com Mario de Andrade (já bem composto com o sistema, diga-se de passagem). De outra parte, sabe-se que Murilo Mendes respondeu a "Zumbi" com uma *blague*: "Seria mais revolucionário fundar novamente a Academia Brasileira de Letras." No entanto, a proposta de Oswald era historicamente correta e trazia no seu bojo a possibilidade de uma verdadeira "revolução cultural", destinada a impedir a sedimentação e a diluição das conquistas de 22 e a desentorpecer os seus membros. O "Projeto Zumbi" se insere no processo geral da vanguarda, deflagrado no século passado sob a pressão da revolução industrial, processo esse que vem estabelecendo um desenvolvimento marginal da arte em relação ao sistema artístico estabelecido e em oposição a ele. Sua estrutura dinâmica só é significante dentro de uma visada sincronia, ou seja, simultânea e não cronológica. Mas, por ora, se alguém conta ninguém canta esse Zumbi. Cantarão, porém: *A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico*. (O. Andrade). A sua peça *O rei da vela* será montada por José Celso Corrêa, em agosto próximo, para espanto e escarmento de todos os lineares teatrais.

A vulnerabilidade do sistema se acentua sob o impacto dos novos *media* (veículos ou meios de comunicação). Veja-se como a crítica de cinema é mais aberta do que a teatral, como se envolve mais na análise da linguagem (estrutura) e menos na língua (eventos). A televisão avança sobre o cinema: recursos corriqueiros da televisão

seriam considerados de extrema vanguarda no cinema: pense-se, por exemplo, na riqueza e na eficácia de um simples comercial de apenas trinta segundos! Na televisão, a compreensão da informação vai de par com a quantidade e multiplicidade de eventos que, por isso mesmo, deixam à mostra a sua estrutura. Mosaico de informações.

O controvertido e fascinante livro de Marshall McLuhan, *Understanding media* (Compreendendo os veículos) se apóia numa das idéias básicas de cibernética (Wiener): a organização é mensagem. Bem misturadas com algumas idéias antecipadoras de Nietzsche (sem esquecer o afilhado Spengler): "Nada existe fora do todo." – "Geralmente se considera a consciência como conjunto sensorial e como instância superior: no entanto, ela é somente um *meio de comunicação*, que se desenvolveu nas relações, em consideração aos interesses de relação".

A vanguarda nega o preexistente para criar uma nova totalidade. É vanguarda do pensamento bruto gerador de novos conceitos (A. Moles) e não das milícias do conhecimento já codificado. Os conhecimentos já codificados nutrem o impulso por meio da *Information retrieval* e a recuperação da informação depende dos dados armazenados, da escolha que deles se faz, e, principalmente, dos projetos ou critérios de operação. Estes dois últimos aspectos envolvem atos decisórios, que são atos criativos, hoje, sistematicamente estudados pela Heurística, ou Teoria da Decisão e da Descoberta. A ampliação do repertório, pois, não depende apenas do número de dados armazenados, mas da capacidade de decisão e invenção sobre a sua seleção e operação. Ou seja, da sua capacidade de linguagem.

Era de ver, mais do que revolta, a surpresa de Edoardo Bizzarri, ante o absenteísmo da crítica e do público em relação ao espetáculo que montou, há poucas semanas, em São Paulo, sobre o Teatro Sintético Futurista. Tentou tirar-lhe a contundência, talvez, apresentando-o como "documentário ilustrado" e fiando-se no coxim amortecedor de meio século de decalagem. O adido cultural italiano desejava que a crítica de teatro se manifestasse sobre o *seu* espetáculo, ainda que o futurismo servisse de mero pretexto. Talvez tenha aprendido que a vanguarda, como processo, não se presta a pretextos, visto como o metateatro futurista, pela extrema compreensão, provoca a mutação de quantidade em qualidade, acabando com o teatro, tal como é comumente entendido. Ora, os críticos teatrais somente o são na medida em que deixam claro aos seus leitores que já sabem o que seja teatro, reservando-se como principal função o julgamento da qualidade do espetáculo e a distribuição de méritos e deméritos. No momento em que deles se exige uma tomada de posição reflexiva fundamental, que os engaja no próprio processo de teatro, obrigando-os à indignação "que é teatro?", é óbvio que, não sendo tatus, se mancam e se mandam, sob os mais variados pretextos. O professor Bizzarri teve de aprender, às suas custas, que linguagem é *práxis*, como diz o velho Sartre e que, em arte como alhures, a revolução de estruturas marginaliza...

Não as coisas, mas as relações entre as coisas.

Não os eventos, mas a estrutura.

Contrariamente aos que julgam estar aderindo ao óbvio ululante, a figura, na arte ocidental, não é "conteúdo", mas sistema linear de estruturar a mensagem. À divisão clássica do corpo humano – cabeça, tronco e membros – corresponde a tripartição do discurso: sujeito, predicado e complementos. Por isso, não é mera coincidência que a aparição de estruturas simultâneas na arte moderna (cubismo, por exemplo) tenha implicado a destruição da figura, como destruiu o verso e a melodia: o que se destruiu foi a lógica discursiva e todo o seu embasamento verbal. A colagem não é senão cubismo *ready-made* levado à faixa da simultaneidade semântica: é uma arte cubista *eventual*. Encontramos na era da desverbalização que, tanto para Oswald de Andrade como para Marshall McLuhan, é a era da retribalização do homem (sistemas lineares separam, sistemas mosaicos ou simultâneos agrupam).

Comunicar é codificar a realidade.

Assim como só se deseja e se defende o que se conhece e não se luta pelo que não se conhece – afirmação que implica o reconhecimento da enorme força e significado da redundância em qualquer sistema e, daí, da dificuldade de introdução do signo novo – assim também toda arte, inclusive a participante, que rejeite a revolução de estruturas é, por definição reacionária. Dizem Marx, Lênin & Wiener: só a estrutura é informação. Não compreender a função da tecnologia – e linguagem *também* é tecnologia – na revolução das estruturas é o mesmo que considerar o surgimento de Marx durante a revolução industrial como uma aparição surrealista. Ainda bem que alguns dos nossos políticos e ideólogos de esquerda, um pouco mais perspicazes, já começaram a considerar o Brasil como "universo industrial".

O problema comum da comunicação artística:

– Gostou do filme?

– Não

– Por quê?

– Não entendi nada.

O gostar como função do significado (reconhecimento), o significado como função do repertório (conhecimento).

O equívoco de Glauber Rocha, em *Terra em Transe*, reside no fato de que não soube criar o hibridismo entre dois veículos. Enquanto a imagem se estrutura pelo simultaneísmo (liquidação de princípio-meio-fim), a "poesia" se organiza pelo linearismo. A figura do poeta serve de "fio condutor", para conferir "significado" à mensagem. Exemplo mais do que evidente de que o código verbal (verbalismo) lógico-discursivo ainda comanda aquilo que se costuma chamar de "o mundo dos significados", funcionando como verdadeira ideologia. Observe-se que a poesia, no filme, é poesia *escrita* e não lida ou oral.

Glauber deveria ter exercido sua criação na VOZ, numa poesia puramente oral, simultaneizando-a (veículo "frio" que é, a voz convida à participação "quente" – no sentido de temperatura informacional), por meio de superposições e distorções, como Dib Lufti fez com as faces, para obter efeitos operísticos de grotesco empolado. Quanto à poesia, ela se vincula a uma certa lírica vigente há uns cinco lustros, de que o próprio título do filme é exemplo.

As mentalidades lineares buscam "resultados" onde eles não podem ser encontrados, pois a estrutura simultânea deslocou suas coordenadas. Procuram *tipos* quando deveriam buscar *protótipos*. Seurat revolucionou o impressionismo (pintava de noite – suprema heresia!), morreu jovem e deixou um número diminuto de "obras", a maior parte das quais em "esboço" – mas volta e meia encontramos "resultados" de Seurat nas fotos em cores das revistas de grande tiragem. O *Lance de Dados*, de Mallarmé, tem apenas

19 páginas, mas equivale à *Divina Comédia*. Quantas obras deixou Mondrian? Alguns de seus "resultados" são encontrados na rua, nos corpos das mulheres, sob a forma de vestidos. Webern destruiu a melodia, à la Mallarmé, e deixou apenas 32 obras de curta duração – mas está na raiz de toda música de vanguarda. Superando o tipo (obra em desenvolvimento linear), esses artistas prenunciam o advento do protótipo de desenho industrial. Esta foi também a preocupação de Klee: passar do tipo ao protótipo (obra cuja estrutura prevê sua própria reprodução). Nem é outra a preocupação dos artistas mais avançados de novo tempo.

O poeta é um *designer* da linguagem – não um artesão. Cria protótipos de liguagem. Não tipos.

Os Beatles indo do evento (consumo) à estrutura (produção): Paul McCartney interessando-se pela música eletrônica de Stockhausen!

O jovem arquiteto, aluno do curso de pós-graduação, estranhou que eu defendesse ao mesmo tempo uma arte de produção e uma arte de consumo. Respondi que, em cultura, a guerra clássica, uniformizada e de desenvolvimento linear, não é praticável pelas forças radicais minoritárias. Ataca-se onde se deve e pode (desde que se tenha um projeto aberto, que permita ações simultâneas).

Só a estrutura nova é significado novo. E ação nova.

Estrutura: malha de relações entre elementos ou entre processos elementares. "Sem comunicação, não há ordem – sem ordem, não há totalidade" (W. Wieser). Informação: medida de ordem de um sistema. Ordem: diferenciação de formas e funções. Caos: desdiferenciação de formas e funções (tendência entrópica e redundante). Entropia: medida de desordem de um sistema.

Esta teoria (se for uma) é tanto minha quanto de Augusto de Campos. Que, no entanto, pode não subscrever, necessariamente, tudo o que aqui vai – funcionando eu, assim, como um escriba a todo risco e escrevendo com muitas penas ao mesmo tempo.

Arte Correio

Paulo Bruscky

Arte Correio surgiu numa época onde a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands críticos e a maioria das galerias que explora os artistas de maneira insaciável.

A Arte Correiro (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte à Domicílio ou qualquer outra denominação que recebe não é mais um "ismo" e sim a saída mais viável que exista para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.

Os envelopes/postais/telegramas/selos/cartas/etc., são trabalhos/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos etc. e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna para o transmissor. O Correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio não é arte correio: "quando se envia uma escultura pelo correio o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário da nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem etc.)". Este trecho do artigo "Arte Correio: uma nova forma de expressão" dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antônio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

Afora os problemas caudados pela burocracia ultrapassada dos correios, existe, quase que exclusivamente na América Latina, as dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a *II Exposição Internacional de Arte Correio*, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício-

sede dos correios do Recife (Brasil), que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão por três dias, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das "repressões culturais" na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo do Uruguai, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Carabalo deste 1977 até 1982. Em abril de 1981 o artista-correio Jesus Galdamez Escobar foi seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador, só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim, os que pretendem ser "donos de cultura" tentam impor sempre os seus "métodos".

Torna-se difícil determinar a origem da Arte Correio. Em seu artigo "Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação" (1976), o artista-correio Vigo cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal: "Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um "primitivo" da Arte Correio. São duas peças. A primeira se intitula "Cita do Domingo 6 de fevereiro de 1916", Museu de Arte da Filadélfia (U.S.A.) e consiste em um texto à máquina, sobre quatro cartões-postais pegados borda com borda, e a segunda "Podebal Duchamp", telegrama datado em Nova York a 1° de junho de 1921 e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti.

Seu texto é intraduzível: *peau de balle et balai de crim!* e é a resposta ao "Salão Dada/Exposição Internacional" que se celebrava em Paris na Galeria Montaigne, organizado por Tristam Tzara, previa negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de "artetudo" faz-se presente também nas Comunicações marginais.

Apesar das experiências de Duchamp (Cita no domingo 6 de fevereiro de 1916 e PODEBAL DUCHAMP, 1° de junho de 1921) e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos correios para decifrar seus enigmas poéticos). A *Mail Art* surgiu na década de 60 (através do Grupo Fluxus e só veio a tomar impulso a partir de 1970. De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes: a) primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

1960 – O Grupo Fluxus (USA) foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman. Armand Fernandes (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite a sua mostra *La plwin* (Galeria Íris Clert) outubro de 1960, uma lata de sardinha.

1961 – Robert Fillou: desde Paris envia seu "Estudo para realizar poemas a pouca velocidade" convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando também a realização do tipo de poemas por ele anunciados.

1963 – Ray Johnson, nos Estados Unidos, produz um clássico de tendência, escrevendo no envelope uma carta tanto no seu verso como no reverso. Quebra assim o conceito de "privado" e produz o "estado público" das suas aparentes intimidades em diálogo como um terceiro que até este momento era de caráter privado.

1965 – Chieko Shiomi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor. Com estas respostas dará forma a sua obra: "Poema espacial n° 1". O texto de sua proposta é o seguinte:

UMA SÉRIE DE POEMAS ESPACIAIS: N° 1.

Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto a esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre o mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.

Chieko Shiomi.

a) Devido à grande quantidade de exposição de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: N.Y.C.S *Shouw*, organizada por Ray Johnson, USA/1970; *Bienal of Paris*, organizada por J.M Poinsot, França/1971; *Image Bank Postcard Show & 1977 Touring*"; Fluxshoe; Fluxus West na Inglaterra, 1971 e 1973; *One Year, One Man Show*, organizada por Ken Friedman, USA/1972; *Omaha Flow Systemas*, organizada por Ken Friedman,USA/73; *Interna-tional Cyclopedia of Plans and Ocurrences*, organizada por David Det Hompson, USA/1973; *Artists Stamp and Stamp Imagens*, organizada por Hervé Fischer, Suíça/1974; *Festival de La Postal Creativa* organizada por Clemente Padim, Uruguay/1974; *Ine Art*, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill, Nova Zelândia/1974; *1st New York, City Postcards Show*, organizada por Fletcher Copp, USA/1975-76; *Last International Exposition of Mail Art*, organizada por E.A Vigo E Horacio Zabala; *1ª Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky & Ypiranga Filho, Brasil/1975; *International Rubber Stamps Exhibition*, organizada por Garl Loeffler, USA/1976; *Mail Art Show* organizada por Mike Nulty, Inglaterra, 1977; *Mail Art Exhibition International*, organizada por Studio Levi Espanha 1977; *Gray Matter, Mail Art Show*, organizada por S. Hitchocock, USA 1978 etc.

b) A partir de 1972 vários artigos começaram a ser publicados, destacando-se entre eles: Albright, Thomas, "Correspondence: New Art School" Rolling Stones Magazine, USA/1972; Alloway, Lawrence, "Send Letters, Postcards, Drawings, and Objects..." Art Jornal/1977; Bowles, Jerry G., "Out of tre Gelerry, into the Malibox" Art in America; USA 1972: Zack David, "An Authentik and Histotokal Discourse on the Phenomenon of Mail Art", Art in America; USA/1973; "Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação", de Edgardo Antonio Vigo, Argentina/1976.

c) Várias publicações de Arte Correio surgem: OVUM, Ephemera, Running Dog Press, Stamps in Praxis, VIIE, Internedia, Cisorin Arte, Cabaret Voltaire, OR, Geiger, Orgon, Super Vision, Doc(k)s, Heut Kunst, Soft Art Press, Euzon de Arte, Front, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro *Mail Art: Comumicação a Distância/Conceito* do francês Jean Marc Poisot (1971), o artista norte-americano Mike Crane, publicou o livro *A Breve História da Arte Correio*.

Na arte por correspondência o Museu cede lugar aos arquivos (parachute Center

for Cultural Affairs/Canadá, Samall Press Archive/Bélgica etc.) e às Caixas Postais. Boletins Informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do INFO editado por Klaus Groh do Intenational *Artist Cooperation*/Alemanha. Além dos boletins, existem as "correntes", nas quais você faz novos contatos, remetendo um trabalho de Arte Postal para o 1° nome da lista que é automaticamente excluído, sendo o 2 ° passado para o 1°, o 3° para o 2° etc., e inclui seu nome em último lugar, tira cópias, geralmente em número de dez e envia a outros artistas, quando seu nome chega no 1° lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia contactado. Existem ainda os *slogans* criados pelos artistas, como é o caso do artista correio alemão Robert Recheldt: "Arte é contato, é a vida na arte."

O número de artistas correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples. É lamentável que alguns artistas quebrem esta corrente. Deixando de responder alguns trabalhos recebidos.

A Arte Correio é como a história da história não escrita.

Manifesto

Grupo N.O.

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos à necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona à demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal – muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um conseqüente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional têm como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

Propomos:

– Criação de uma mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes, mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.

– Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

– Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência, e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

– Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Asp
Carlos Pasquetti
Clovis Dariano
Jesus R. G. Escobal
Mara Álvares
Romanita Martins
Telmo Lanes
Vera Chaves Barcellos

Este texto foi divulgado por seus signatários através da impresa e com parte da exposição *Atividades Contínuas*, entre os dias 9 e 10 de dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

A genealogia do (não) artista

Frederico Gomes

O mundo instável da Modernidade se caracterizou, como se sabe, pelo esfacelamento da ordem visual fundada nas leis harmônicas da Perspectiva – leis que, em última análise, traduziam os interesses da organização social burguesa. E, paralela e conseqüentemente a esta crise que afetaria a própria noção de Arte, ocorreriam também os primeiros sintomas da inadequação do artista aos moldes propostos pela sociedade. Uma situação antes privilegiada era, agora, extremamente problemática; e daí a constante referência moderna à "obsessão" de Cézanne e à "loucura" de Van Gogh. É que em ambos a subjetividade do artista perde as prerrogativas totalizadoras sobre o objeto (vale dizer: sobre o real). A verdade é que – arte e/ou mercadoria – desmontou-se desse modo o ilusionismo burguês de isolar e esgotar todas as possibilidades do objeto no mundo. Esta impossibilidade, recalcada pela metafísifca burguesa, aflorou obsessiva e loucamente na superfície das telas. Era uma luta contra a representação em arte, contra o conformismo ilusionista e o academismo que abrigavam a ideologia renascentista das Belas-Artes. Luta desigual mas da qual a Modernidade sairia vitoriosa.

Este *tour de force* das experiências iniciais de Cézanne e Van Gogh teriam desdobramento nos movimentos de vanguarda do início do século.

A tentativa cubista de apreender a multiplicidade do objeto no real chegou a ser tão obsessiva – quase caricatural – quanto a de Cézanne diante da mesma impossibilidade. Havia, por outro lado, muito de "loucura" na negação surrealista e, sobretudo, dadaísta da realidade objetiva. Contudo, esta situação cheia de angústia somente se modificaria com a intervenção, no próprio corpo "sagrado" das Belas-Artes, de um novo e corrosivo *modus operandi*: a ironia estratégica de Marcel Duchamp. É que, sem se filiar propriamente a nenhum destes movimentos, Duchamp produziria, com sua antiarte, alguns lances estratégicos e decisivos que eliminariam, em seu ataque à Instituição-Arte, os últimos resquícios românticos e racionalistas das vanguardas. Com isto, ele também descartaria a imagem de artista do artesanato estilístico ao incorporar os *ready-mades* (escolha indiferenciada do objeto) à sua produção.

Estes movimentos de vanguarda europeus exerceriam forte influência no Brasil; a partir deles Tarsila, Di e Portinari, entre outros, iriam produzir o que os críticos denominariam, mais tarde, de "o estilo modernista brasileiro". Tivemos também artistas "inadequados" à ideologia dominante em arte

(Guignard, Pancetti, Goeldi, etc.) e nas décadas de 50/60 foi a vez da nossa utopia racionalista. Mas foi precisamente aí, com o Neoconcretismo, que se deu uma importante mudança referencial na relação do espectador com a obra de arte. Em contraposição ao modelo passivo-contemplativo ainda vigente no Modernismo, o espectador agora participava ativamente do processo de conhecimento da obra. E seria a partir destas experiências neoconcretas, por exemplo, que Lygia Clark e Hélio Oiticica obteriam uma posição destacada no desenvolvimento da arte brasileira contemporânea.

As experiências radicais de Lygia foram, inicialmente, uma crítica aos conceitos tradicionais de pintura, suporte e percepção da obra de arte. Ferreira Gullar refere-se a este período como sendo "uma corajosa tentativa de dar na própria experiência perceptiva a transcendência dessa experiência".[1] A transcendência se realizaria plenamente com os *Bichos* – estruturas metálicas móveis, "orgânicas" e espaciais –, onde Lygia, ao romper com o tradicionalismo escultórico, se diferenciaria também da imagem do artista enquanto produtor de objetos dados à percepção. Ou seja: os *Bichos* possuíam organicidade própria; eram "não-objetos"[2] que, possibilitando a intervenção direta do espectador, revelavam múltiplas transformações estruturais. E, assim, transcendiam a percepção tradicional do objeto de arte.

A seguir, ela ultrapassaria o próprio objeto: o artista agora é um "propositor" de situações sensíveis em que a experiência perceptiva está localizada no próprio corpo do espectador. E, em seus últimos trabalhos neste sentido, ela abarcaria a noção de público ou "corpo-coletivo" como elemento indissociável do ato mesmo de realização das "proposições". Artista e público de arte não mais se diferenciam entre si: se confundem, se misturam. Será, entretanto, com os trabalhos "terapêuticos" – objetos relacionais operando no limite de tensão entre a prática artística e a prática psicanalista, mas sem resgatar para si qualquer espécie de positividade: científica ou de produção de "obras" – que este processo atingirá seu clímax. E Lygia passará, então, a denominar-se "não artista".

Ora, se tradicionalmente o artista era quem produzia objetos de arte, com os "objetos relacionais" ele será apenas o mediador de uma situação totalmente alheia aos mecanismos institucionais que regulam o mundo da arte. Isto porque ocorre, neste caso, uma interiorização e uma tal intimidade entre sujeito e objeto que fará com que estes "objetos" somente se definam na medida em que se relacionam com a fantasmática do próprio sujeito que os vivencia. E, ao existirem fora da sociabilidade da arte, eles agem fora também dos conceitos cristalizadores que hierarquizam a prática artística. Neste sentido, o "não-artista" estaria para o artista como uma tela "inacabada" de Cézanne (ao deixar, por exemplo, o linho cru transparecer como parte construtiva da paisagem pintada) estaria para o perfeccionismo acadêmico das Belas-Artes. Mas o que importa, afinal, é que ambos superam os condicionamentos institucionais que limitam as liberdades imanentes à ação do artista.

Vejamos, agora, como foi que Hélio Oiticica se posicionou diante da mesma questão. Ele também se referirá ao artista como sendo um "propositor", mas, diferentemente de Lygia, se afastará de um certo procedimento "culto" neoconcreto, optando por produzir seus trabalhos à margem do sistema de arte – aliás, da própria sociedade. O símbolo desta condição de artista marginalizado cultural e socialmente é a obra *Cara de Cavalo*, homenagem ao famoso bandido de mesmo nome morto pela polícia. Esta opção de Oiticica foi derivada, talvez da sua constatação do próprio caráter marginal da cultura brasileira e irá determinar sua crítica ético-político-social a qualquer aspiração a uma "pureza abstrata". Para ele, o posicionamento crítico do artista implica inevitáveis ambivalências: é "estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades".[3]

Tais ambivalências, é verdade, foram uma questão constante na produção de Oiticica – inclusive gerando novas propostas perceptivas que promoveriam transformações comportamentais no público de arte tradicional. Com os *Penetráveis*, por exemplo, o espectador atuará no próprio ambiente interior da obra e sua experiência sensível se dará ao nível de múltiplas percepções: de cor, de tato, de olfato, etc. Já com os *Parangolés* (vestimentas experimentais), o artista rompe o cerco institucional ao retirar o trabalho de arte dos museus e galerias para o espaço exterior. Esta ida ao exterior (como é o caso das experiências com os *Parangolés* junto à comunidade da escola de samba da Mangueira) é um reflexo das suas preocupações com a questão social da arte. Divergindo da política cultural preconizada pelos CPCs, de caráter paternal e autoritáio, Oiticica concluirá, a partir destes trabalhos realizados com diversas coletividades, que a inserção da arte no social é resultante da tensão entre o "particular" e o "universal" (um confronto entre a cultura local e os centros internacionais), mas sem abdicar da especificidade da linguagem artística.

Por agir fora do âmbito paternalista da cultura oficial e por seus trabalhos funcionarem como um índice revelador das convenções e da extrema pobreza que constituem o nosso sistema de arte, Oiticica foi rotulado apressadamente de "louco" e "marginal". Contudo, é inegável que, mais do que CPCs, sua produção artística abriu novos espaços, novas possibilidades para o desenvolvimento da arte brasileira contemporânea. Neste sentido, apesar de suas aproximações com Cézanne (as experiências com os pigmentos), e Duchamp (as "apropriações" foram visivelmente influenciadas pelos *ready-mades*, duchampianos, além de também denominar seus trabalhos de "antiarte"), é em Van Gogh, como já observou Carlos Zilio sobre Oiticica, que encontraremos a mesma situação de artista marginalizado pela sociedade, isto é, de artista intransigente "com qualquer forma de conciliação com a ideologia dominante".[4]

Mas de que forma procederá o artista que, produzindo já no complexo espaço da contemporaneidade se vê diante de questões institucionais semelhantes às experiências por seus predecessores – de Cézanne a Oiticica? Vejamos este procedimento na análise da produção de um artista contemporâneo como Cildo Meireles: a condição do artista em Cildo ultrapassa as posições idealistas ainda detectadas no modelo neoconcreto e que transpareceriam em Lygia Clark e Hélio Oiticica, apresar do caráter acentuadamente radical e transformador de suas respectivas obras. Isto porque sua ação não mais se traduz por uma interferência estética no campo da Arte – lugar da intervenção do artista romântico e racionalista. Trata-se, agora, de agir política e estrategicamente ao nível mesmo da Cultura. Ou seja: significa, contemporaneamente, um desdobramento político da interferência estética efetuada por Duchamp ao nível da Arte.

Mesmo em trabalhos que ironizam o determinismo cartesiano da prioridade visual, já se percebe uma efetiva e ampla interferência de reformulação da Cultura. Em *Eureka/Blindhotland e Blindhotland/Gueto*, por

exemplo, há uma proposta que, através da noção de território, reorganiza o sistema referencial do espectador com outros tipos de experiências perceptivas: táctil, sonora, de densidade etc. Os paradoxos perceptivos que constituem estes ambientes contradizem fisicamente a prioridade do olhar, já que não há correspondências entre densidade e percepção visual. Contudo, será com *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola* (gravar nas embalagens de retorno informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação) e *Inserções em Circuitos Antropológicos – Projeto Token* (uma "receita" de como fazer fichas telefônicas, ou similares, com caixas de fósforos vazias, gesso e argila) que Cildo terá, em relação ao social, uma postura mais radical.

É que estes trabalhos não se definem mais pela percepção de objetos artísticos – aliás, não se trata sequer da Percepção –, pois o que propõem é a própria ação do espectador no sistema social ao tornarem visível o simbolismo de práticas sociais. Neste sentido, Cildo arfimaria num texto de 1970: "Tal como eu tinha pensado, as *Inserções* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a idéia de necessidade do anonimato. A questão envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade."[5] A condição do artista prescinde, agora, das noções mistificadoras que constituem o Sistema de Arte (Objeto, Mercado, Autoria etc.) para confundir-se estratégica e transgressivamente na prática indeterminada e transformadora da própria sociedade. Não se trata, evidentemente, de sonho utópico de transformação social através da Arte, mas de operar uma inteligência estratégica de "sabotagens" ideológicas contra o circuito estabelecido.

Bem, ao fim desta análise sobre a condição do artista nas sociedades moderna e contemporânea podemos verificar que, em sua luta contra os esquematismos intitucionais e reducionistas das manifestações artísticas, o artista – parafraseando Bataille – sempre foi (é), num certo sentido, o contrário do artista. Ou seja: um não-artista.

Notas

1. Ferreira Gullar. In *Lygia Clark* – Arte Brasileira Contemporânea, Edição Funarte, 1980.
2. Ferreira Gullar. In *Teoria do Não-Objeto* – Projeto Construtivo Brasileiro em Arte, Edição Funarte, 1977.
3. Hélio Oiticica. In *Brasil-Diarréia* – Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Texto nº 1. Edição Funarte, 1980.
4. Carlos Zilio. In *Da Antropofagia à Tropicália* – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, Editora Brasiliense, 1982.
5. Cildo Meireles. In Arte Brasileira Contemporânea, Edição Funarte, 1981.

Dez anos de experimentação

FRANCISCO BITTENCOURT

Em março de 1970, Jonhn Lennon proclamava o nascimento da nova década com o grito de "O sonho acabou". O parto, doloroso e difícil, começara muito antes, em 1967/68, com a tomada de consciência e a revolta dos estudantes em muitas partes do mundo, com a Primavera de Praga, com a constatação da ineficácia da filosofia hippie e a arrancada dos jovens para o radicalismo. "Paz e amor", a palavra de ordem dos hippies dos anos 60, fora semeada inutilmente, jogada ao vento e perdida na bruma psicodélica dos caminhos para Katmandu. De repente, os jovens davam-se conta de que, mais uma vez, estavam com as mãos vazias, burlados por uma sociedade patriarcal e autoritária.

Com o advento da "aldeia global" todos os acontecimentos assumiram escala universal. A Revolução Cultural chinesa repercute imediatamente em Paris e Chicago, na Sorbonne e na convenção do Partido Democrata. Os novos hippies radicais, tendo à frente Abbie Hoffman, Jerry Rubine e Tom Hayden, dão as cartas na Universidade de Berkeley e ganham imediatos seguidores no Rio e em São Paulo. Com o fim dos Beatles morre o sonho e a inocência, dos quais o festival do Woodstock foi a representação final, e sobem à cena os Rolling Stones com o mito da violência se corporificando no Festival de Altamont, onde pontificou a gang dos Hell's Angels, os terroristas da contracultura.

É o início da fase radical da contracultura, da resistência dos jovens ao ataque do *establishment*, de um novo tipo de arte de vanguarda que usa a tática da guerrilha para se expressar. É o processo de desmistificação do "sonho jovem". A grande ressaca da derrota de maio de 1968, quando os estudantes franceses se levantaram em Paris, quase pondo abaixo o Governo do General De Gaulle, ainda sacudia o mundo. Na Cidade do México, no Rio e em outras grandes cidades os estudantes também tinham se revoltado. Só no México, segundo o jornal inglês *The Guardian*, a reação governamental fez 325 mortos. A nova consciência era perigosa, tinha de ser aplacada.

Para alguns analistas, o fenômeno da contracultura mudou de alguma forma o mundo; para outros, como Thimoty Leary, o pai das viagens psicodélicas, não foi uma revolução, mas uma convulsão; para outros ainda, não passou de uma válvula de escape e que a canção dos Rolling Stones, *Let it Bleed* (Deixa Sangrar), captou subconscientemente como visão geral. A verdade, porém, é que no campo da criação e do pensamento nada mais foi o mesmo depois da revolução cul-

tural da juventude iniciada com esta década. Filósofos como Herbert Marcuse, comunicadores como Quentin Fiore e Marshall McLuhan deixaram isso bem claro. Aí estão todas as minorias do mundo abrindo espaço para existirem com dignidade. Cada vez mais articulados, os negros, as mulheres, os índios e os homossexuais são os continuadores da contracultutura que os jovens inauguraram com os anos 70, transformando em política a arte, a ecologia, a vida selvagem, o corpo e a mente.

Por acaso, eu estava em Paris no primeiro semestre de 68 e vi a revolta dos estudantes franceses; vi também, nesse mesmo ano, a Bienal de Veneza sendo violentamente contestada pelos artistas. Quando voltei ao Brasil, em 1968, constatei que aqui a inquietação dos jovens tinha exatamente as mesmas raízes da dos outros países por onde estive. E foi através da observação da atuação desses jovens nas artes plásticas que fui aos poucos me dirigindo para a militância da crítica de arte. Sou portanto um crítico engajado, comprometido com uma vanguarda que nasceu na luta da contestação dos padrões oficiais de arte, das bienais envelhecidas e dos salões acadêmicos, uma vanguarda que desmistificou a arte e espraiou para a vida o fazer artístico, levando em seus primeiros momentos quase tudo de roldão para poder afirmar sua existência.

Se a década de 1960 no Brasil foi a do Cinema Novo, dos festivais de música popular, da Tropicália, do Chacrinha e do Rei da Vela, isto é, anos de celebração dionisíaca, os anos 70 podem ser considerados como de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta e muitas vezes de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas conseqüências. Junto com o mundo, encerrávamos uma época, a moderna, para iniciarmos um período de inconformismo, de onde acreditávamos poder fazer surgir os fundamentos de novos tempos.

A "herança" transmitida aos jovens artistas brasileiros que empunharam a bandeira da vanguarda da década de 70 já enfeixa todos os elementos que iriam servir de tema para os debates mais ou menos acirrados que se seguiram. A arte pública, a manifestação de rua, a contestação não só do circuito comercial de galerias como todo o circuito de arte, a adoção do *happening* e mais tarde da *performance* são de fato elementos que já estavam bem vivos e presentes em eventos dos anos 60, como *Opinião*, em 1966, onde foi esboçado o conceito da antiarte, *Nova Objetividade*, de 1967, do lançamento da Tropicália de Hélio Oiticica e dos trabalhos com baratas e formigas de Lygia Pape, e Arte no Aterro, em 1968, uma série de manifestações da qual participaram não só artistas como o público. De alguns desses eventos já tomaram parte artistas que iriam desempenhar papel de importância na década seguinte, como Antonio Manuel, que iniciou seu trabalho de *Urnas Quentes* justamente em Arte no Aterro.

Mas 1968, como divisor de águas, tem de ser visto não só dentro do contexto da criatividade como também no político-social, para ser melhor entendida a radicalização artística que se seguiu. O Brasil, como o mundo, tremeu nas ruas frágeis estruturas diante da insatisfação dos jovens. As passeatas no Rio, reunindo mais de 100 mil pessoas em alguns casos, deram a tônica desse ano. Mas a revolta estava em todas as partes, assumira uma escala universal. Num supremo recurso de magia e invenção, os jovens norte-americanos marcharam sobre Washington e pretenderam fazer levitar o Pentágono, o símbolo então de todos os males.

Aqui, antes que um ciclo se fechasse, Caetano Veloso ainda montou um show na boate carioca Sucata, com espaço cênico de Hélio Oiticica, onde o protesto do tipo heróico teve sua síntese e seu canto de cisne ao som do Hino Nacional em guitarra elétrica, tendo a Bandeira brasileira como complemento visual da festa. Como nos Estados Unidos, guardadas as diferenças, encerrou-se um período em Woodstock com Jimmi Hendrix tocando *Stars Spangled Banner*. As expectativas não cumpridas, a repressão crua e os anseios reprimidos empurraram uma importante faixa da juventude, aqui e em outras partes, para a revolta surda, enquanto que outro segmento dessa população refugiava-se nos devaneios místicos e nas drogas.

Foi dessa cisão que nasceram os anos 70. E a substituição, de um lado, da figura do herói pela do rebelde, e de outro da sublimação dos anseios em fugas místicas, é sem dúvida a contradição mais marcante e significativa de toda a arte visual experimental produzida entre nós a partir de 1969. Novos e negros tempos, com a emergência de um grupo de artistas que marcou de forma definitiva a arte brasileira. Depois da atuação desse grupo nos primeiros anos desta década, tudo o que foi feito a seguir, até agora, inclusive naturalmente as diluições, apropriações e desvios oportunistas, tem sua raiz no trabalho de sapa realizado por um grupo que radicalizou sua atuação a partir de 1969.

O novo tipo de atuação artística cristalizou-se num evento promovido em 1969 por uma firma de publicidade do Rio. Historicamente, foi com o *Salão da Bússola*, montado no Museu de Arte Moderna, que se caracterizou o que ia ser a década de 70 nas artes visuais. Como uma maré montante, um número pequeno de artistas na casa dos 20 anos tomou de assalto esse salão e ocupou-se com uma série de obras de tal contundência que o restante dos participantes, assim como seus promotores e o próprio júri transformaram-se em meros figurantes levados de roldão pela avalanche criadora. Foram Antonio Manuel, Barrio, Thereza Simões, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, exatamente os que deram ao *Salão da Bússola* uma dimensão que seus tímidos criadores não pretendiam e foi graças tão-só à atuação dos jurados Frederico Morais e Mário Schenberg que não se criou na ocasião um impasse do gênero do fechamento da mostra dos artistas brasileiros que tinham sido escolhidos para participar da VI Bienal dos Jovens de Paris, cuja representação foi vetada por misteriosos órgãos governamentais.

Aberto o *Salão da Bússola*, depois de uma feroz guerra de bastidores dos dois críticos citados contra as veleidades acadêmicas e o espírito reacionário dos promotores e do crítico Walmir Ayala, inicia-se um curto período da luta de trincheiras de arte de vanguarda brasileira para se impor e firmar sua posição. Só a inauguração dessa mostra representou uma vitória das forças vivas do País, ampliada e confirmada com a concessão do prêmio principal a Cildo Meireles, com propostas datilografadas, isto é, antiobras, enquanto dois outros prêmios importantes iam para Antonio Manuel e Thereza Simões: Antonio, que já vinha de movimentada experiência anterior, apresentou no salão umas camas de mato, um mapa da América Latina coberto de folhas de bananeira, vasos de planta comigo-ninguém-pode e músicas

rancheiras, num ambiente plástico que Mário Schenberg qualificou com a obra mais autenticamente carioca e brasileira da amostra, enquanto que a voz corrosiva de Walmir Ayala fazia-se ouvir dizendo ser ela negativa e pessimista. Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes – a progressiva e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado – cada vez mais contrárias.

A luta que teve início nesse primeiro e único *Salão da Bússola* iria se ampliar constantemente nos anos subseqüentes, com mais ou menos força em dados momentos, abrangendo todos os setores da criatividade e pondo em questão não só o próprio fazer artístico como também os métodos de ensino, os museus, os salões e o mercado. O núcleo de combate que surgiu no *Salão da Bússola* era integrado por artistas que vinham das frentes mais variadas, lidando com as técnicas tradicionais de desenho, pintura e gravura. Entre 1969 e 1971, voltaram-se quase que exclusivamente para experiências mais radicais com o corpo, as sensações, a inteligência e os conceitos. Com isso marcaram de forma extraordinária o período e deram-lhe um impulso e uma unidade de ação que seus colegas da década anterior, embora muito ativos e com a mesma média de talento, poucas vezes conseguiram.

Para caracterizá-los como geração poderíamos chamá-los de pós-*pop*. O trabalho que realizaram nasceu de uma necessidade subjacente de explicitação dos anseios de revolta de um segmento da inteligência nacional cada vez mais sufocada pelo medo e autocensura, ansiosa para libertar-se da hipocrisia de costumes que a partir de 1964 passou a ser a regra de comportamento oficial, principalmente através do meio de comunicação de massa mais poderoso, a televisão. Essa verdadeira central de energia, depois de uma operação extenuante, que se estendeu às ruas da cidade do Rio de Janeiro e tomou de assalto eventos como *Do Corpo à Terra*, organizado por Frederico Morais, o XIX Salão Nacional de Arte Moderna e o II Salão de Verão, reduziu gradativamente sua ação e voltou às "catacumbas". Seus participantes retomaram em muitos casos os instrumentos de trabalho com que se iniciaram na carreira artística. Mas graças à força de sua atuação e à excelência dos resultados, marcaram definitivamente o começo desta década e os anos que se seguiram com os seus nomes.

Certamente o órgão oficial mineiro que patrocinou *Do Corpo à Terra* nunca pretendeu oferecer à pacata população de Belo Horizonte os rituais de sacrifício e o macabro espetáculo de distribuição de trouxas ensangüentadas em que se transformou a promoção. Como a firma de publicidade que criou o *Salão da Bússola*, a entidade do Estado de Minas viu-se a braças, de repente, com algo que ultrapassava de muito sua imaginação, um desafio quase insuportável aos valores "culturais" tradicionais e às belas artes. Entraram esses patrocinadores, a contragosto, para a história da evolução da arte brasileira, e por isso serão lembrados, enquanto que tantos outros, como os que criaram os bem-comportados *Salão Esso*, dos Transportes ou da Eletrobrás, já caíram no mais justo dos esquecimentos, pela quase infinita mediocridade de suas propostas e a falta de visão de seus organizadores.

Do Corpo à Terra reuniu artistas cariocas e mineiros durante três dias de abril de 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte. Talvez influenciados pelo *élan* criador de alguns artistas do Rio, os mineiros apresentaram um trabalho experimental cujo nível de invenção foi raramente ultrapassado depois.

Livres dos entraves dos regulamentos, realizaram um verdadeiro exercício de liberdade criadora. Do Rio, Thereza Simões levou seus carimbos com frases em tupi para marcar as calçadas; Umberto Costa Barros ergueu estruturas com o material do Palácio das Artes em construção; Luiz Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou montanhas de papel de jornal e jogou-as no vento; Frederico Morais fez apropriações fotográficas de diversos locais; e Dileni Campos realizou o que chamou de uma paisagem. Foi em Cildo Meireles e Barrio que a manifestação assumiu o tom sombrio de uma situação-limite. Ninguém antes deles no Brasil reagiu com tal intensidade dentro do campo estético à realidade do momento. Os trabalhos que fizeram em Belo Horizonte ultrapassaram na verdade a simples polêmica estética – como no caso do porco empalhado de Nelson Leirner num salão de Brasília – para adquirir a feição de luta pela vida de todo povo.

De fato, Cildo realizou nessa ocasião um sacrifício com galinhas vivas para lembrar o massacre e a repressão de seres humanos, aqui ou no Vietnã; chamou a esse projeto de Esboço Monumento Totem. Assumindo a crueldade dos que matam seres indefesos, o artista certamente se violentou para sentir na carne o horror da morte injusta. Barrio desencadeou então o processo de levar às últimas conseqüências o que começou como uma aventura estética aparentemente inocente de desmanchar no ar rolos de papel higiênico e de criar ambientes com o lixo e sacos perfurados e manchados de vermelho. Em Belo Horizonte ele fez 15 trouxas de carne e ossos reais, comprados num açougue, e distribuiu-as por diversos pontos da cidade, concentrando-se, porém, onde havia um esgoto. O artista tinha encontrado afinal o material com que iria trabalhar por algum tempo daí em diante. O lixo, disse-me ele na ocasião, "tem personalidade própria, é um todo orgânico, pulsa, reage". As trouxas ensangüentadas intrigaram de tal forma o povo de Belo Horizonte, que se pôs a murmurar sobre crimes do Esquadrão da Morte, que tiveram de ser retiradas com presteza pelos garis. Era a arte incômoda e fétida que seria posta à prova por seu autor em diversas ocasiões.

Ainda em 1970 tivemos *XIX Salão Nacional de Arte Moderna*, realizado nas dependências do MAM do Rio, o último evento importante da série, depois do qual o consumo sofreu um esvaziamento total, perdendo interesse entre os artistas mais atuantes, transformando-se num verdadeiro elefante para as autoridades e num acontecimento anódino e antiquado para o público. O *Salão Moderno* que se realizou no MAM reuniu um grande elenco de talentos jovens e aguerridos que, com sua participação de excelente qualidade, estava se despedindo desse tipo de concurso para passar, dali para a frente, não só a contestar como a boicotar ativamente todos os salões e bienais. Sob pressões e ameaças de censura partidas de pontos obscuros do sistema, esses artistas conseguiram não só que o salão fosse montado num local mais adequado que a acanhada sobreloja do Palácio da Cultura, como elegeram para o júri o crítico de atuação mais lúcida do momento, Frederico Morais, que tomou posse às pressas na função, transformando-a em fato consumado antes que um suspeito veto dos órgãos de segurança do Ministério da Educação tornasse a eleição sem efeito.

Foi assim, sob o signo da tensão, que se realizou o melhor Salão Nacional de Arte Moderna de muitos anos, com um conjunto

extraordinário de obras de artistas como Dileni Campos, Carlos Vergara, Wanda Pimentel, Antonio Henrique Amaral, Odila Ferraz, Georgete Melhem, Ascânio M. M. M., Raymundo Colares, Antônio Henrique Nietzche, Sérgio Augusto Porto, Luiz Alphonsus, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros. Diante da explosão de vitalidade que foi essa mostra, o júri entrou num impasse na hora da premiação que só foi resolvido por um compromisso de meio-termo que resultou na indicação do excelente Raymundo Colares para o Prêmio de Viagem do Estrangeiro na categoria de pintura, colocando assim de lado Dileni Campos e Carlos Vergara, os dois pintores com a obra de maior importância do salão. O Prêmio de Viagem na mesma categoria foi parar, injustamente, nas mãos de Regina Vater. Nas "demais categorias", como rezava o caduco regulamento, ganharam respectivamente Farnese de Andrade e Marília Rodrigues com envios de qualidade mediana. O maior talento surgido no *XIX Salão Nacional de Arte Moderna* foi Cláudio Paiva, que se apresentou com trabalhos de imensa força poética, principalmente os fetos no chão, com fita gomada, punhados de terra e embrulhos de jornal. A carga de emoção dessas obras pobres e indefesas em sua transcendental grandeza desencadeou a atuação imprevista de Barrio na mostra, artista que dela não participava oficialmente. Num domingo em que o MAM encontrava-se cheio de visitantes, Barrio resolveu intervir nos momentos de Cláudio Paiva chutando os embrulhos de jornal e os montes de terra, numa celebração solitária e terrível que continuaria por cerca de três dias, abrangendo quase toda a cidade, inclusive seus esgotos. Naquele momento a arte e a vida, a loucura e a morte misturam-se com tal violência nessa *performance* sem espectadores que se poderia dizer sem medo de errar que a arte brasileira atingia o clímax da sua tragédia, o seu momento alto da figura iluminada de Barrio, cujo comportamento existencial passava a ser símbolo de toda uma geração ameaçada e frustrada.

Mas outro acontecimento de importância já sacudira o *XIX Salão* no dia da abertura. Recusado pelo júri por não preencher exatamente as exigências do regulamento com sua proposta de apresentar seu próprio corpo como obra, o artista Antonio Manuel demonstrou-se em pleno recinto da mostra e passeou nu pelas galerias do MAM diante de uma platéia a princípio embasbacada, mas que no final não lhe regateou aplausos, para desespero da segurança e da Subcomissão Organizadora, esta sempre premida por misteriosas ameaças de fechamento do salão sob qualquer pretexto. O espetáculo de Antonio Manuel foi tanto ética como esteticamente impecável. Ele propunha o seu corpo como obra e, recusado por um júri atemorizado, protestou pondo-se nu, num aparecimento rápido, mas alegre e saudável, que confirmou de maneira positiva e otimista não só a sua intenção, como a de todos os seus colegas, de não mais permitir que a sociedade e seus mandantes continuassem a reprimir a onda libertária que tentava varrer em todo mundo o entulho que entupia os canais da criatividade.

Nem Barrio nem Antonio Manuel praticaram atos inconseqüentes ao interferir de forma tão drástica num salão moribundo. Era o sangue novo que tentava salvar tal concurso e eles estavam apenas sendo coerentes com sua obra anterior e com o pensamento da vanguarda brasileira. E tudo o que realizaram depois é uma continuação desses atos drásticos, mesmo em fases bem posteriores, quando voltaram a expor em museus e galerias.

Outro acontecimento importante de 1970 foi a série de individuais sob o título de *Agnus Dei* de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, na Petite Galerie. De extraordinária coesão ao nível ideológico, essas mostras revelaram, no entanto repertórios dissociados, embora tivessem como denominador comum a vontade de enxugar ao máximo a linguagem artística. Cildo reviu de certa forma seu trabalho anterior, apresentando o registro de alguns de seus momentos mais importantes, lançou suas Inserções em Circuitos Ideológicos, tendo por suporte garrafas de Coca-Cola, além de outros projetos, todos com um denominador comum e fúnebre, acusador e premonitório dos holocaustos praticados pelo homem, num estilo de suprema elegância estilística. Aliás, a elegância foi a tônica de *Agnus Dei*. Nada mais despojado e cerebral do que as telas brancas de Thereza Simões, uma arte pensada, cheia de significados e anunciadora de algumas correntes de vanguarda que surgiram no mundo a seguir, como *Mail Art*, da qual seus carimbos foram as primeiras obras. Guilherme Vaz montou um esquema de apropriação de todos os espectadores de sua mostra, exigindo a seguir os documentos dessa apropriação.

Agnus Dei gerou nesse mesmo ano o trabalho de Frederico Morais chamado *Nova Crítica*, que se constituiu numa exposição de uma noite na mesma galeria que o crítico encheu com 15 mil garrafas de Coca-Cola, sendo que somente algumas continham os *slongs* ideológicos de Cildo. Mostrou telas que deixara virgens em locais públicos (inclusive mictórios) por alguns dias, numa leitura da proposta de Thereza Simões, e "desapropriou" todas as pessoas de que se apropriara Guilherme Vaz. Essa exposição-comentário, que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali não como o opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele, levantando de forma inteligente e sensível as barreiras que sempre existiram entre as duas classes. Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico. A nova crítica foi repetida com uma exposição de artistas jovens paulistas que ocupou o MAM no ano seguinte.

O *Salão de Verão*, patrocinado pelo *Jornal do Brasil*, órgão com sólida tradição de apoio à pesquisa artística desde a criação do *Suplemento Dominical*, veiculador do Concretismo e da explosão neoconcreta, surgiu para mostrar valores novos das artes plásticas nacionais. Em suas primeiras edições conseguiu revelar algo da inquietação que sacudia o País, mas logo foi submetido ao espírito conservador e paroquial do crítico que o dominava. Passou assim, aos poucos, a ser apenas o campo de definição de uma pseudovanguarda, agradável e bem-comportada, que pretendia introduzir entre nós os chamados "materiais avançados", como o acrílico. Foi preciso que um crítico estrangeiro, o holandês Willen Sandberg, viesse ao Brasil para, num dos júris do salão, subverter a ordem acadêmica que se instalava arrebatando o grande prêmio para um artista muito jovem e inexperiente, mas talentoso, que trabalhava com materiais muito pobres e brasileiros. Quando isso se deu, porém, o salão já agonizava. Mas na sua curta história pelo menos dois nomes de valor foram lançados, o de Wanda Pimentel e Ivens Machado, e a sua segunda edição foi quase um acontecimento graças à participação de Barrio, Umberto Costa Barros e Eduardo Ângelo.

Barrio inscreveu-se na categoria de desenho com um virulento manifesto contra todas as categorias artísticas e os salões, e o júri constrangido se viu obrigado a engoli-lo. Umberto Costa Barros desequilibrou mais uma vez a perfeita estrutura do MAM, realizando intervenções nas pesquisas do prédio e subvertendo a noção acadêmica de organização de exposições. E Eduardo Ângelo apresentou-se com um excelente projeto, que foi incluído em todas as categorias do regulamento sob o título geral de Forma-Corte. Os três formaram os pólos de um movimento que bem poderia caracterizar a vanguarda a que pertenciam, apresentando ao mesmo tempo a sua face de repulsa ao oficialismo de todos os salões, e a outra face, igualmente revolucionária, que procurava se infiltrar na instituição para combatê-la melhor de dentro.

O MAM tornou-se naturalmente centro de onde evoluíam os momentos mais avançados da arte brasileira. Em 1971, Frederico Morais tentou dar ao museu a espinha dorsal ideológica que lhe faltava, criando ali com Luiz Alphonsus e Cildo Meireles uma unidade Experimental. Nesse mesmo ano o crítico lançou o projeto Domingos da Criação, com grande êxito público. Os Domingos retomaram a idéia de Arte no Aterro, da década passada, da promoção cultural em massa. Seguiram uma linha muito criativa e ampla e conseguiram despertar em muita gente o prazer pela forma lúcida da arte.

A essa altura dos acontecimentos a vanguarda já começava a se encaramujar, numa fase de refluxo. Depois de uma atividade esgotante, seus principais artífices dispersaram-se e alguns deles viajaram para o exterior por longos períodos. A vanguarda começou a voltar à atividade pública em 1974, depois de ter feito sentir sua falta em temporadas mornas e inexpressivas. Trazia ela à tona novos instrumentos de trabalho e a discussão de meios como a fotografia, o audiovisual e o filme super-8. O mercado e os *marchands* já estavam com suas mangas de fora, implantando sistemas agressivos de vendas, criando galerias de alto luxo e tratando de comercializar aquilo que tinha sido a vanguarda da década anterior. Depois desse período de silêncio, surgiu uma tentativa de galeria para a vanguarda com a criação da Central de Arte Contemporânea.

Manifesto da precariedade do NAC

Raul Córdula

O Núcleo de Arte Contemporânea esteve dois anos fechado devido ao mau estado de suas instalações – o NAC ocupa um edifício antigo tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado. A Universidade Federal, que o instalou em 1978, diz não ter recursos para mantê-lo funcionando, as artes visuais não fazem parte das prioridades universitárias.

Assim como o NAC, os núcleos de teatro, de documentação cinematográfica e de documentação da cultura popular também estão sofrendo os mesmos problemas. Os recursos para a produção cultural inexistem. Estes são os chamados de extensão cultural. A extensão cumpre um dos principais papéis na universidade, ao lado do ensino e da pesquisa. Não que os núcleos não façam ensino e pesquisa, mesmo caindo aos pedaços o NAC abriga atualmente, em convênio com a Funarte e a Associação de Artistas Plásticos, o único curso de capacitação em artes plásticas existente aqui, e com resultados surpreendentes. Mesmo fechado para obras que nunca se realizam, sujo, sem condições dignas de funcionamento o NAC está montando com os parceiros citados um curso de fundamentos teóricos da arte brasileira com a participação de alguns dos mais importantes especialistas nacionais. Possui projeto aprovado com recurso alocado para fazer funcionar a oficina de litogravura, possui uma biblioteca especializada em artes plásticas e conta com um naipe de projetos que, se lhe for dada a devida autonomia administrativa, conseguirá captar recursos de várias fontes para seu funcionamento digno e produtivo.

O NAC, todos sabem, nos seus cinco anos de existência, foi responsável por mais de 60 montagens na sua sede, e muitas outras em outros espaços como o Museu de Artes Assis Chateaubriand, de Campina Grande, o Festival de Arte de Areia, onde fez duas grandes panorâmicas da arte paraibana. Atuou também nos Campi universitários de João Pessoa e Campina Grande, em locais como as bibliotecas e os espaços expositivos dos departamentos afins. Realizou cursos e seminários como o 400 Anos de Arte na Paraíba, que marcou nosso 4° Centenário, e teve participação nos mais importantes encontros nacionais de cultura, como os três Simpósios Nacionais de Artes Plásticas produzidos pela Funarte, onde integrou a Sala Especial a Presença das Regiões no 4° Salão Especial de Artes Plásticas. Trouxe ainda para João Pessoa, em 82, o pólo de recepção nordestino do 5° Salão Nacional.

Alguns dos contatos e presenças mais importantes para o prestígio de nossas artes plásticas foram feitos através do NAC, como o artista Antonio Dias e Paulo Sergio Duarte, que aqui trabalharam como no planejamento da estratégia que passamos a utilizar. Paulo Sergio saiu do NAC para dirigir o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte; hoje dirige, no Rio de Janeiro, o Paço Imperial. Conosco estiveram ainda o artista plástico Francisco Pereira da Silva Júnior, o articulador de sua criação, o sociólogo Silvino Espínola, o escultor e arquiteto Breno de Matos e o poeta Sérgio Castro Pinto. Pelo NAC passaram artistas como Tunga, Cildo Meireles, Rubens geralment, Miguel Rio Branco, Marcelo Nitsche, Anna Maria Maiollino, Cláudio Tozzi, entre tantos, aqui compartilharam suas idéias com os artistas da terra, alguns ainda iniciantes, dando vez a que se firmassem intercâmbios fecundos de idéias e intenções, cujos resultados podem ser vistos no atual cenário das artes plásticas locais.

Quanto ao público, é preciso dizer que o NAC, através das visitas guiadas que promoveu para cada exposição, nunca perdeu de vista sua ação educativa que atingiu o público em geral e o alunado da rede oficial.

Não será a falta de tinta, de material de reboco, de portas e janelas que nos impedirá de voltar a funcionar com dignidade. A aparência de nossas instalações pode até assustar num primeiro momento, mas depois elas verão o trabalho vivo de uma equipe que está junta desde 1979, que ama o que faz e que sabe o exato lugar de seu trabalho na comunidade. Assim, esperamos, não nos será negado apoio dos artistas ou de qualquer outro setor da sociedade.

Reabriremos o NAC com a exposição *Fotonordeste*, uma mostra eloqüente da precariedade do nosso homem, um trabalho que se sintoniza com os nossos problemas atuais e que foi realizado pelos nossos fotógrafos sob a curadoria da Funarte, nossa principal e leal parceira.

A arte do AI-5 hoje

REYNALDO ROELS JR. e JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS

O mês de agosto, quase sempre fatídico, se inicia este ano no Rio de Janeiro com duas exposições em boa parte resultantes de um dezembro: o de 1968, quando, no dia 13, foi decretado o AI-5. Agora, passados 18 anos (se vivo, o Ato estaria às portas de se tornar eleitor e reservista), uma geração de artistas é chamada a prestar contas, na primeira mostra, do trabalho que realizou nos dois primeiros anos em seguida à decretação do AI-5. Foi um trabalho de vanguarda, radical, visceral, agressivo e que pretendia colocar por terra não somente as tradições artísticas vigentes – isso já fora feito muitas vezes – mas transformar inteiramente as relações entre a arte e a política. Modificando para isto, se necessário, ambas as coisas. Como contraponto, na segunda mostra, uma exposição de trabalhos recentes dos mesmos artistas, posteriores a 1984. O contraste é flagrante.

Já se disse muito a respeito da falência das vanguardas de 68 e do retorno a um esquema de pensar e de agir mais próximo ao liberalismo, individualista e acomodado em si mesmo. Ou até pior, como no caso das teses abertamente direitistas e cujo exemplo foram os *nouveaux philosophes* na França, modismo que logo se esgotou, mas que assustou muita gente sem preconceito. Mas os *hippies* viraram *yuppies*, as barricadas de 68 caíram e Paris voltou à calma. A situação conseguiu retomar o controle e, nos Estados Unidos, durante esse interregno de quase vinte anos, o descontrole foi tranqüila e capitalisticamente absorvido pelo sistema.

E no Brasil, o que passou durante esse período? O AI-5 só não foi presente de Natal porque não quiseram esperar, mas a reação deste grupo de artistas também foi rápida. Nem foram absorvidos pelo sistema, como ocorreria pouco depois com outra geração, e nem foi colocado sob controle tão facilmente, mas apenas a custos bastante altos: a censura e a repressão não se fizeram esperar. Durante dois anos, 1969 e 1970 (um pouco antes e um pouco depois, também), aqueles artistas empreenderam uma resistência inédita às condições opressivas do momento e, se não entraram pela luta armada, promoveram uma espécie de arte armada, ou de luta artística, como se preferir, que ainda ecoou durante muito tempo entre nós.

Era o início da arte conceitual, uma arte em que o importante não era tanto o que se fazia, mas o próprio ato de fazer e com que

idéias se fazia. E fazer compulsivamente, não dando nunca ao inimigo a oportunidade de parar para descansar. Alguns, como Wanda Pimentel, Ascânio MMM e Raymundo Colares, permaneciam em um campo ainda preso à forma e à construção, embora com uma postura bastante radical. Outros partiram para uma área até então considerada bem pouco artística. Antônio Manuel, em protesto por ter sido recusado no *Salão de Arte Moderna* (ele era a obra, o que hoje em dia muitos ainda fazem como se fosse inédito), se despiu diante da multidão que lotava o MAM na cerimônia de abertura, Barrio mostrava suas trouxas de carne ensangüentada, enquanto Luiz Alphonsus ateava fogo a longas tiras de plástico, e assim por diante. Era uma barbárie civilizatória que se instituía para combater uma civilização barbarizante. Era preciso fazer a realidade falar mais alto aos olhos do espectador, e para isso todos os meios valiam.

E, hoje, o que significou tudo isto para esses artistas? O que fazem agora, por que fazem e o que pensam daquele momento? Foi apenas uma manifestação eloqüente de repúdio a uma circunstância específica, ou foi algo que calou mais fundo na consciência artística e política do País? A resposta vem do confronto das opiniões de oito deles e do crítico Frederico Morais, promotor da mostra do BANERJ e uma das figuras mais atuantes junto aos artistas naquela época.

O radicalismo saiu de moda

Wanda Pimentel

"Acho que a minha geração foi tão radical que isso acabou provocando mais endurecimento do governo. Não havia sutileza. Havia um certo exibicionismo das posições de esquerda, a esquerda festiva se achava muito charmosa e chamava a atenção para suas atitudes. Foi então que o regime aproveitou para radicalizar também".

Ascânio

"Acho ruim que hoje não haja uma postura radicalizante como naquele tempo, mas é explicável. A deterioração cultural que atravessa o país é alarmante. Veja o MAM. Está entregue às baratas. A Funarte é um cabide de emprego, onde se consome verba para pagar o funcionalismo público e não com obras de arte. Tudo isso, mais uma universidade fraca e o processo político indefinido, leva ao acomodamento nas artes. Eu hoje estou fazendo um trabalho mais sóbrio e limpo, mas não acho que isso seja acomodação. Tem a ver a com a maturidade, com a vida das pessoas. Quando se é jovem, dificulta-se mais as coisas. A minha tendência hoje é tornar tudo menos complicado, na vida e na arte. Mas a busca de novos caminhos é constante".

Cildo Meireles

"Em lugar da rebeldia, o que existe hoje é um cinismo honesto em relação à sociedade capitalista e à valorização do indivíduo. Isso em arte é bastante claro. A arte abre as portas da percepção, nem faz mais a consciência como se acreditava. Ela é encarada como investimento e pronto, o que pode ser bom para estimular algumas individualidades artísticas... O individualismo como posição ideológica é o que está sendo colocado pelas novas gerações. Estamos num período de pós-ideologia."

Luiz Alphonsus

"O nosso trabalho era radical, pois a idéia funcionava como a própria obra da arte. A criação estava dentro da cabeça das pessoas. Mas esse tipo de coisa, o pensamento como arte, levou ao esgotamento. Por isso, acho que a rebeldia como forma de arte não dá mais. Chegou ao esgotamento".

Antônio Manuel

"Hoje eu estou mais ligado à pintura e não vejo isso como uma concessão da minha parte. Na época, combatíamos o status quo; o suporte da pintura não expressava a necessidade de uma geração. Hoje sinto que as possibilidades de encontro com o outro são infinitas através da pintura."

Frederico Morais (crítico)

"O radicalismo e a visceralidade deles são uma coisa única. A geração anterior trabalhava o suporte, e eles se recusaram a isso. A visceralidade deles é no melhor sentido: é o osso, o fogo, uma coisa áspera, arisca e agressiva também no bom sentido. Eles são mais selvagens do que a geração anterior. Nesse sentido, eles foram realmente um corte. Alguns, como Ascânio, Wanda, Colares, foram recuperados pelo sistema, mas não outros. Eles são quase um sanduíche entre duas gerações; não são da década de 1960, mas também são diferentes da geração propriamente associada aos anos 1970. E chegaram a situações-limite em sua própria vida, pois, para eles, não havia diferença entre arte e vida. E eles colocaram diversas questões que permanecem em aberto, que podem ser retomadas. Há uma crise na pintura e o trabalho destes artistas pode ajudar a compreender o que está havendo. Eles são a geração que correspondeu a minha atuação de crítico no Rio, e agora há um certo distanciamento, mas os trabalhos ainda continuam a ter impacto, para mim e para o público que vem ver esta exposição."

O que foi feito daquela rebeldia?

Umberto Costa Barros

"Quando se começa a realizar algo, começa-se também a questionar o papel social do artista. Com 20 e poucos anos, você tem um trabalho muito limitado, e há uma máquina controlada pelo mercado de arte. Se você quiser fazer algo, tem que botar a mão no fogo e questionar tudo. Acho que as questões levantadas naquele momento permanecem. Elas só ficaram latentes, e um dia vão ter que aparecer."

Guilherme Vaz

"Nós chegamos aos fundamentos da arte em uma operação cirúrgica dolorida. E o principal é que isso foi conseguido graças ao radicalismo com que enfrentamos a questão da linguagem artística, e não apenas o político. Querer ler esses trabalhos apenas pelo ponto de vista político é querer esvaziar o conteúdo revolucionário da linguagem. Nós talvez sejamos mais atuais do que o neo-expressionismo e rompemos com a visão predominante do País, herdada do Movimento de 22 e que chegou até Tropicália. Eles tinham uma visão de Brasil com araras, índios e jacarés misturados a escola de samba e macumba para turista ver. Nós não demos a nossa visão do Brasil, como eles, fomos uma

reação ao Brasil. Apenas o cinema marginal chegou próximo ao que nós fizemos. Nós demos um novo paradigma ao Brasil. E rompemos com essa visão barroca de sensualidade boçalizada e pouco empenho no pensar. O que nós fizemos foi pensar."

Frederico Morais
"O dado mais importante é que para eles não há distinção entre política e linguagem, eles incorporaram a guerrilha a arte. Quando olhamos o conjunto destes trabalhos heterogêneos, vemos a relação que há entre eles, como na utilização dos cantos e esquinas: é quase simbólica a maneira como eles exploram isto, o beco-sem-saída em que se encontravam, encurralados contra a parede. Eles conseguiram transformar o medo em processo criativo, e justamente o que incomoda nos artistas mais jovens é exatamente essa mistificação da questão política, esta tentativa de separar a política do processo de criação artística."

Teresa Simões
"Continuamos a criar situações incômodas para a arte. A cada momento, criamos para nós mesmos uma situação nova e que precisa ser comunicada para cada vez mais gente. Aquilo era apenas o começo, falávamos pouco".

A vanguarda, onde está a vanguarda?

Cildo Meireles
"A noção elementar de vanguarda é de oposição à coisa mais sedimentada. Ela se oporia ao mercado. Mas o que se vê hoje é que o artista já aparece dentro do mercado. O nosso grupo colocava principalmente a questão da linguagem, embora a discussão política fosse o que mais emergisse. O sentimento de vanguarda era presente. Afinal, tínhamos tido no Rio o Neoconcretismo, o pop da nova objetividade. Havia uma efervescência, um material muito rico e sempre preocupado com a vanguarda. Hoje, as pessoas estão mais céticas, não se iludem mais. As articulações do sistema de arte foram desnudadas, o mercado de arte se fortaleceu. O clima institucional também está mais estabilizado, com o congresso e o sistema judiciário, mal ou bem, funcionando. Parte do nosso radicalismo era em cima do cenário tenebroso sobre o qual trabalhávamos e isso deu uma coesão ao grupo para uma posição de antagonismo. Hoje, poderia se fazer um trabalho de raiva contra o latifúndio e o reformismo do governo, mas não haveria a mesma sedução sobre as pessoas, que em sua grande parte apóia o governo."

Ascânio
"Não existe mais vanguarda. É uma palavra que só tinha sentido nos 60 e que está tão desgastada que se precisa ir ao dicionário para ver seu significado. O importante agora é a coerência, a integridade do trabalho."

Antônio Manuel
"Eu ainda tenho veneno para imprimir nos meus trabalhos, ainda pratico o risco e o perigo sempre. Mas a preocupação em ser vanguarda não faz mais sentido".

Luiz Alphonsus
"A arte do pensamento levou ao esgotamento, mas eu acredito que é preciso tentar esgotar ainda mais a linguagem. Não vejo incoerência entre o que aconteceu: o fato de a gente ter lutado contra o mercado e agora o estar aceitando. Havia uma razão naquele momento. A Rita Lee brinca, diz que não faz mais *rock* porque virou coisa do esquema. Mas ela ficou milionária antes de dizer isso."

Guilherme Magalhães
"A arte é uma linguagem de ponta, não é coisa de pura apreciação estética, é uma forma de falar como as outras. E esta exposição não é história, mas é atual, é a única exposição de vanguarda desde 1970. As pessoas ainda ficam inquietas com o que vêem aqui, elas não contemplam o passado da arte brasileira, nossa arte continua a perturbar. Nós fomos uma vanguarda pré-histórica: ossos, pedras, fogo, sangue e materiais precários como os que usávamos. Muitas coisas se perderam por causa disto, mas o conceito permanece. Nós estabelecemos algo como um corte epistemológico, e esses cortes são muito suaves, e não como a Revolução de 1917. Que, aliás, começou a ser feita no século XIX. Os historiadores da arte não se cansam de afirmar que a primeira obra de arte moderna é *As Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, que ficou quase 20 anos escondida. Os efeitos de uma vanguarda só são sentidos mais tarde, e a movimentação daqueles dois anos foi há apenas 16 anos. Não estou prevendo sucesso ou o reconhecimento dos artistas: um artista que queima sua obra é muito pouco narcísico. Nós nos comparamos às comunidades cristãs primitivas, no mesmo sentido em que Engels disse que as comunidades cristãs já existiam antes do cristianismo. O que houve foi uma fermentação de idéias, que só podem frutificar ao longo do tempo. Os anos de 1969 e 1970 não são passado e nem são presente: serão o futuro. De qualquer maneira, 1970 foi um avanço igual ao de 1922."

Por onde anda a utopia?

Umberto Costa Barros
"Havia de fato uma utopia, mas ela não acabou. Utopia é algo que se coloca filosoficamente, e que está dentro do imaginário, do sonho, da fantasia. E ela não acaba, enquanto tema, só para os especialistas. E agora, não se vê todo o mundo falando sobre isso? É um tema que se pode abraçar ou não. Mesmo nesse pessoal da Geração 80 – não gosto muito desta rotulação – a utopia está muito presente. As imagens que eles criam têm a intenção de serem utópicas. Pode ser que eles fracassem, mas estão querendo chegar a isto. E a questão extrapola a questão da imagem, diz respeito ao estilo de vida – mas isso não dá para discutir. O que se passa é que a utopia pode ser pobre, mas isso é outra questão."

Luiz Alphonsus
"Eu queria a arte como uma situação cósmica e ela só podia ser expressa na imaterialidade, não na tela. Trabalhar com uma idéia era mais frágil e amplo do que com um objeto. Era como os sonhos que dominavam a época. A geração 80 acredita mais no dinheiro como bandeira de trabalho. Isso é a procura da segurança social e a negação da marginalidade do artista. A tentativa de ser aceito é não acreditar na transformação, é compactuar. Não se pode buscar a segurança plena como artista."

Antônio Manuel
"Eu vivia muito nos morros da Tijuca, principalmente no Borel, e tinha um fascínio muito grande por aquele tipo de mundo. A nossa geração tinha um sonho de integração de classes, de ruptura das diferenças sociais que eu acho que continua presente, de forma diferente, nas lutas de hoje. Meu último trabalho, por exemplo, tem como título *Abre Esta Porta*. É em tons escuros de azul com preto e no meio tem um quadrado branco, a porta, atrás da qual se esconde a utopia de sempre: um mundo melhor, sem injustiças."

ANTÔNIO MANUEL
Um homem absolutamente nu foi o grande escândalo do Salão Nacional de Arte Moderna em 1970, no MAM. Era Antônio Manuel. "O corpo é a obra", tentou explicar aos juízes que selecionavam os trabalhos. Desclassificado e nu, Antônio Manuel instalou-se entre os quadros e lançou no Brasil, muito branco e magro, a cultura do corpo – que depois viraria política e seria transado como o grande monumento dos tempos modernos. Usou também como metáfora daqueles tempos cruéis a imagem de um bode, que soltou, quase como uma assinatura, em várias exposições. Um dos trabalhos de Antônio Manuel, *Eis o Saldo*, sobre a repressão ao movimento estudantil, foi um dos motivos para o Exército fechar, em 69, a mostra dos artistas brasileiros que iriam à Bienal de Paris.

WANDA PIMENTEL
Ela era uma das mais assíduas freqüentadoras do bar do MAM, que, como ponto de encontro, era a mesma coisa que o Parque Lage para a Geração 80. Era ali que se discutia Marcuse, a pop art e os slogans que seriam gritados nas passeatas. Wanda foi aluna de Ivan Serpa e sempre baseou sua pintura entre o pop e o construtivo, concentrando por algum tempo uma temática crítica em relação à sociedade de consumo. "Foram tempos difíceis aqueles", relembra. "E analisando meus trabalhos daquela época, vendo as linhas rígidas, tensas, chego à conclusão de que era minha maneira de falar da situação". Hoje Wanda é uma das mais premiadas pintoras brasileiras e, conforme mostram na Saramenha, mistura o construtivo de 69 tendo as curvas dos morros cariocas como fundo.

GUILHERME MAGALHÃES VAZ
É do chamado "grupo de Brasília", que ele considera o verdadeiro estopim do barulho de 69/70 com isto deixando muita gente irritada (há quem fale também do "grupo português": Antônio Manuel, Barrio e Ascânio). Talvez seja ele o único continuador do clima de guerrilha do período, o teórico mais radical de todos e de quem muitos cobram "os trabalhos em vez das idéias". Sustenta a importância daquele momento das artes plásticas como promotor da grande ruptura com a tradição que advinha do modernismo de 22, e pretende manter, até hoje a radicalidade em seu trabalho.

ASCÂNIO
No dia em que foi decretado o AI-5, Ascânio Maria Martins Monteiro estava num ponto de ônibus quando um grupo de soldados revistou todas as outras cinco pessoas que estavam ali – menos ele. Ascânio carregava numa bolsa todos os artigos, de tom inflamadíssimo, contra a ditadura, do jornalzinho do Diretório da Faculdade de Arquitetura, que editava, e estava levando para a gráfica. Escapou – mas o mesmo não pode se dizer de vários de seus amigos, desaparecidos na luta contra a repressão. "O nosso grupo ia a reboque do movimento estudantil, não havia um embasamento teórico", afirma. Era o único escultor da Geração AI-5, com trabalhos geométricos. Sua peça mais conhecida está no jardim do Centro Empresarial Rio, em Botafogo.

TERESA SIMÕES
Uma das musas dos artistas plásticos do Rio de Janeiro, Teresa participou com seus longos cabelos sedosos de exposições que marcaram época no Rio de Janeiro antes da eclosão do movimento de 1969 e 1970: *Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, que lançaram os nomes de artistas como Antônio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Zílio, e outros, anteriores à geração do AI-5. Participou ainda do *Salão da Bússola* (1969), da manifestação *Do Corpo à Terra* e da mostra seqüencial *Agnus Dei*, ambas em 1970, antes de partir para o Estados Unidos, onde morou durante logos anos, deixando para trás uma enorme quantidade de trabalhos realizados em meio à movimentação geral do período, como os carimbos com textos e palavras de ordem políticos, e suas enormes telas brancas.

LUIZ ALPHONSUS DE GUIMARÃES:
Para ele o mais importante trabalho de sua geração foi mostrar que "qualquer um pode criar arte". Em 1970, estendeu uma faixa de plástico no chão e botou fogo. Título da obra: *Napalm*. "Era um acontecimento poético planetário, marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta", diz. "Éramos guerrilheiros." Como esses trabalhos não podiam ser comercializados, pois se esgotavam no momento em que aconteciam, Alphonsus estava rompendo também com os valores apodrecidos do mercado de arte. Queria "criar tensões". Meses atrás, saudou a passagem do cometa Halley com uma instalação na *Petite Galerie* em que misturava passistas de escola de samba, cantoras da escola Laurie Anderson e toques de surdo.

CILDO MEIRELES
O objeto material da arte, a tela e outros bens burgueses foram desprezados pela geração AI-5. Ela odiava Médice e a pintura com o mesmo fervor. O importante era o conceito, a idéia. Cildo Meireles, que veio de Brasília para o Rio em 67, amarrou dez galinhas vivas num poste, besuntou-as com gasolina e tacou fogo. Era uma maneira de questionar os novos espaços da obra de arte e denunciar a tortura no Brasil. Nome do trabalho: Totem – Monumento ao preso político. Cildo inaugura esta semana uma na *Petite Galerie*, Ipanema, com telões, carvão e giz, que cutucam com ironia as velhas noções de fundo e figura.

UMBERTO COSTA BARROS
Hoje com 38 anos e residente em Friburgo, Umberto Costa Barros desenha e trabalha com arquitetura. E foi na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ que ele começou sua atuação artístico-política, em um salão promovido pela FAU, em 1969. Umberto se destacou no Salão de Arte Moderna de 1970, quando apresentou trabalhos utilizando apenas as persianas do Museu de Arte

Moderna do Rio de Janeiro, (re)arrumadas construtivamente. Foi um dos primeiros e mais originais artistas a empregar o conceito de arte ambiental ou instalação, e com poucos precursores (Hélio Oiticica entre eles). Umberto começou a se preocupar com as relações entre a arte e a política a partir de sua vivência universitária, como é quase sempre a regra, mas sempre se definindo em favor de uma atuação mais artística, o que nem sempre ocorreu com os estudantes de arte naquele período.

Morte e transfiguração da arte nos programas das vanguardas artísticas

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

Neste breve texto objetivamos refletir sobre os desdobramentos do prognóstico hegeliano referentes à morte da arte. A princípio, entendemos que esse prognóstico se aplica a uma determinada maneira de conceber e de fazer arte, que encontrou o seu último momento no idealismo romântico. Mas essa descrença hegeliana não nos autoriza a decretar a morte da arte moderna que estava emergindo da própria crise do romantismo e tecendo novas possibilidades de desdobramentos artísticos. Pretendemos mostrar como a arte ainda continua viva no nosso século, transfigurada em múltiplas tendências contraditórias, acompanhando o olhar próprio dos artistas modernos e pulsando nas suas poéticas individuais.

Nossa reflexão se apóia nas considerações sobre a morte ou transfiguração da arte,[1] em que Benedito Nunes aponta a atitude questionadora do artista de nosso tempo, que ao contrário do artista romântico, abandona a confiança na manifestação espiritual absoluta da arte, em troca de uma postura crítica e polêmica.

Situamos a questão da morte e transfiguração da arte no âmago das contradições presentes na modernidade, acompanhando o processo de modernização da sociedade capitalista. Pensamos, como Marshall Berman, que o homem moderno vive uma vida de paradoxo e contradição, experimentando a sensação de se situar em dois mundos: o primeiro promete a aventura, a alegria, o crescimento, a transformação, e o segundo ameaça destruir tudo que o homem tem, tudo o que sabe e tudo o que é.[2] Essa dicotomia própria da modernidade encontra-se presente na relação entre a arte e a vida moderna, na sucessão de tendências da arte contemporânea, nas poéticas dos artistas ou nos princípios estéticos que norteiam o fazer artístico. A partir dessa dicotomia consideramos duas vertentes significativas na arte do nosso século. A vertente crítica, que coloca em xeque o papel da arte na sociedade e questiona a predominância da racionalidade tecnológica, em detrimento da imaginação criadora, concretizando-se nas manifestações dadaístas, surealistas, na pintura gestual, nos *happenings*, nos conceitualismos e nas propostas da nova objetividade brasileira. A vertente construtiva, que se utiliza dos avanços científicos e tecnológicos para a construção de uma arte autônoma e pura, na linhagem do cubismo, do construtivismo, no neoplasticismo, da arte concreta e do concretismo brasileiro. Essas vertentes muitas vezes convivem no interior de um

mesmo movimento artístico como foi o caso do Neoconcretismo, considerado por Ronaldo Brito como "vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro".[3] As contradições emergem também das poéticas dos artistas modernos, tomando diferentes perspectivas segundo o olhar singular de cada artista e o seu posicionamento específico no contexto histórico.

Vejamos como essas considerações preliminares se concretizam nos trabalhos dos artistas modernos. Focalizamos o pensamento e a produção visual daqueles artistas que julgamos ter respondido com maior ênfase às questões referentes à morte de uma tradição artística, assumindo muitas vezes uma postura antiarte como foi o caso de Marcel Duchamp e dos brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Partimos da matriz duchampiana, que consideramos o exemplo mais significativo de questionamento da arte na sociedade industrial capitalista e o momento de maior radicalização das propostas de antiarte do movimento dadaísta. Entendemos que essa atitude vanguardista de Duchamp pode ser tomada como baliza para inteligirmos a postura crítica dos artistas brasileiros que radicalizaram o questionamento sobre o sentido da arte e o sentido da vida diante dos problemas artísticos, existenciais e políticos que vivenciaram no Brasil nos anos 60.

O questionamento de Duchamp teve como eixo o cubismo, após uma intensa polêmica em torno de seu *Nu Descendo a Escada*, recusado pelos organizadores no *Salão dos Independentes* em 1912. A partir desse episódio, Duchamp reagiu contra o academicismo cubista na pintura de cavalete e iniciou sua interrogação artística radical, concretizada nos *ready-mades*. Esses foram trabalhos experimentais e efêmeros, que focalizavam os objetos industriais do cotidiano deslocados de sua função convencional. Ao descontextualizar os objetos, inserindo-os no circuito artístico, Duchamp levava o espectador a perceber as contradições próprias desses *ready-mades*. A escolha que o artista fazia dos objetos pautava-se pela indiferença visual e pelo grau de intelectualidade, recusando qualquer referência à beleza estética convencional. Os *ready-mades* como *Roda de Bicicleta* (1913), *Fonte* (1917) e LHOOQ (1919), se aproximam do conceito de antiarte dadaísta na medida em que questionam o circuito artístico, mas ao mesmo tempo revelam a ironia intelectual que singulariza o trabalho de Duchamp. O próprio artista declarou que não gostava do termo antiarte, por considerá-lo uma das faces da mesma moeda, mas preferia usar o termo *ready-made*, direcionando-o para a elaboração de idéias e não de produtos visuais. Os *ready-mades* duchampianos tornaram-se paradigmas que impulsionaram as propostas das neovanguardas com a pop art, o novo realismo, a arte conceitual e também a nova objetividade brasileira. Ao mesmo tempo que Duchamp criava esses objetos provocativos, elaborava desenhos precisos e imaculados de objetos do cotidiano segundo os parâmetros da perspectiva científica. Duchamp inaugurava o momento pós-cubista de volta à ordem clássica, invertendo a lógica das vanguardas históricas, assim como o fizeram vários artistas modernos. As pesquisas duchampianas tanto do período cubista quanto do período pós-cubista foram sintetizados na obra *O Grande Vidro*, em que o artista trabalhou durante 10 anos (1915/1925) e que representou o seu maior desafio diante dos problemas da arte moderna. Essa síntese transparente do pensamento e da imaginação duchampiana faz alusão a uma máquina erótica e explora a quarta dimensão do objeto, incluindo a participação do espectador na obra. O *Grande Vidro* possibilitou uma abertura de caminho para as poéticas centradas na obra aberta, que se efetivaram no *happenings*, nos acionismos, nas propostas processuais e vivenciais das neovanguardas. Consideramos a postura de Duchamp fundamental para compreendermos as contradições da modernidade artística e também para entendermos o elo que se estabeleceu entre as vanguardas históricas e as neovanguardas artísticas.[4] No Brasil, sublinhamos as poéticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que atuaram no limite da Neoconcretismo e participaram da articulação da nova objetividade brasileira. Esses não só questionaram o estatuto tradicional das belas artes e o circuito oficial da arte, como também radicalizaram suas interrogações sobre a condição humana, diante da repressão que vivenciaram durante o autoritarismo implantado pelo golpe militar de 64.

As trajetórias de Ligia Clark e Hélio Oiticica se aproximam, na medida em que iniciaram suas interrogações sobre as implicações estéticas e sociais da pintura quando atuavam no movimento neoconcreto. Foram impulsionados pela teoria de Ferreira Gullar, que buscava a sensibilidade pura através da expressão artística centrada na matriz construtiva.

Ambos radicalizaram seus questionamentos rompendo com as categorias convencionais das artes plásticas e voltaram para as pesquisas ambientais e corporais. Trabalharam com proposições conceituais, processuais e vivenciais direcionadas para a concentração de uma arte total integrada com a vida. Trocaram suas experiências profissionais ao longo dos anos 60. Contribuindo para a articulação da nova vanguarda brasileira.

Lygia Clark declarou a morte do plano quando construía seus contra-relevos espaciais denominados *Superfícies Moduladas* (1958). Essas construções espácio-temporais se transformaram nos *Bichos* (1963), esculturas móveis abertas à participação do público. A artista voltou-se para dentro de si mesma e para a percepção de um ritmo único e universal no ato de cortar o papel, quando elaborava o trabalho denominado *Caminhando* (1965). A consciência da poesia no gesto artístico se desdobrou em proposições ambientais coletivas voltadas para a exploração das sensações táteis referentes à casa e ao corpo. A experiência de Lygia Clark culminou nos trabalhos vivenciais realizados em Paris e denominados *Corpo Coletivo* (1974) que constituíram na troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas, a partir da vivência em grupo de preocupações comuns, trabalho que se aproximava das terapias vivenciais.[5]

Já Oiticica trabalhou em dois níveis: na produção artística e na elaboração do discurso crítico. Sua experimentação plástica iniciou-se com a exploração do gesto e da cor na superfície bidimensional, trabalhos denominados *Metaesquemas* (1958). Esses se transformaram nos *Bólides* (1964), que consistiam em caixas contendo diversos materiais, abertos à exploração tátil do público. Os *Bólides* desabrocharam nas proposições ambientais coletivas como os *Parangolés* (1965), os *Núcleos* (1965), os *Penetráveis* (1967) e os *Apocalipopóteses* (1968), que culminaram na *Whitechapel experience* (1969) realizada em Londres. Essas proposições ambientais definiram a posição crítica experimental de Oiticica em direção à produção de um campo de estruturas abertas ao exercício da invenção coletiva. Suas pesquisas plásticas aparecem integradas com a experiência ra-

dical de marginalidade, que orientou o seu inconformismo estético e social.[6] Já o discurso crítico de Oiticica, acompanhou o desenrolar da discussão sobre a vanguarda brasileira, contribuindo para a formulação desse ideário. Segundo esse crítico, a *Nova Objetividade Brasileira* se caracteriza pelos seguintes pontos: vontade construtiva, tendência ao objeto, participação do espectador e tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos. Oiticica vislumbrava, ainda, nessa nova vanguarda, o ressurgimento da questão da antiarte, concebida como a apropriação das novas condições artísticas experimentais.[7]

Para concluir, pensamos que tanto Oiticica quanto Lygia Clark se apropriaram de maneira singular das questões colocadas anteriormente por Duchamp, impulsionados pelos questionamentos próprios do artista moderno, e revelaram em seus trabalhos as contradições presentes na modernidade artística. Ambos trabalharam no limite da dissolução da arte, porém, não deixaram de acreditar no sentido construtivo da criação artística. Enquanto Lygia Clark encontrou a solução para suas interrogações nas vivências terapêuticas coletivas, Oiticica deixou a sua contribuição na formulação crítica dos postulados da nova objetividade brasileira.[8]

Notas

1. NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Buriti, 1966.
2. BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
3. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1985.
4. GOLDING, John. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even. New York Viking Press*, 1972.
SCHWARZ, Arturo. *The complet works of Marcel Duchamp:* New York, Harry Abrams INC Publishers, 1970.
5. MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark. Obra Trajeto*. São Paulo, EDUSP, 1992.
NETO, Afonso Henrique (org.). *Lygia Clark*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
6. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1988. (Tese de Doutoramento em Filosofia).
7. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, 1986.
OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Nova Objetividade Brasileira, Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro, 6 à 30 de abril de 1967.
8. Este texto foi publicado anteriormente em DUARTE, Rodrigo (org.). *Anais Morte da Arte Hoje* – Colóquio Nacional, Belo Horizonte, 15 à 18 de abril de 1993.

Do Corpo à Terra

Frederico Morais

Na história da arte brasileira, é referido apenas com o nome Do Corpo à Terra. Mas, na realidade, foram dois eventos simultâneos e integrados, a mostra Objeto e Participação, inaugurada no palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação Do Corpo à Terra, que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano, promovidos pela Hidrominas – empresa de turismo do Estado de Minas Gerais. A iniciativa foi de Mari'Stella Tristão, diretora do setor de exposições do recém-criado Palácio das Artes e idealizadora, também, do Salão de Ouro Preto, que a cada ano se ocupava de uma categoria estética. Pelo sistema de rodízio, em 1970 seria a vez da escultura. Convidado por Mari'Stella a fazer a curadoria do Salão daquele ano, que seria realizado excepcionalmente no Palácio das Artes, substituí a escultura pelo objeto, ao mesmo tempo que incluí como área de atuação dos artistas o Parque Municipal.

Na segunda metade dos anos 60, o objeto estava na ordem do dia. Já na apresentação da mostra Vanguarda Brasileira, que realizei na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1966, eu definia o objeto "como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna". No ano seguinte, um movimento iniciado no Rio de Janeiro, contrário à realização do "concurso de obras de arte em forma de caixa", resultou na mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967. Curador do 4° Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (dezembro de 1967, em Brasília), incluí, pela primeira vez, no regulamento de um salão de arte brasileiro, o objeto como categoria. Era uma contradição claramente assumida por mim, visto que, em novo texto, publicado naquele mesmo ano, eu reafirmava meu ponto de vista, ao dizer que "...o objeto não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão. Ele corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo." Minha intenção, no entanto, era ampliar o debate em torno do tema. Contudo, foi Hélio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito. Escrevendo sobre "As instâncias do problema Objeto", ele afirma: "O Objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como 'obras'. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um pro-

positor de atividades criadoras. O Objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito, podem ser um Objeto." E foi essa noção ampla de objeto que fundamentou os dois eventos de Belo Horizonte.

Por outro lado, o conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento Arte no Aterro – Um Mês de Arte Pública, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação *Territórios*, que realizou na área externa do Museu de Arte da Pampulha, em equipe com Dilton Araújo e Lotus Lobo. No primeiro caso, o Aterro do Flamengo foi considerado uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No segundo caso, uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical, o que considerei "um belo achado", na carta que enviei a Luciano, datada de 4 de fevereiro de 1970. E acrescentava: "Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima."

Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 – pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2 – se no Palácio houve um *vernissage* com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3 – os trabalhos realizados no Parque permanecem lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4 – a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro. Finalmente, também, pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista. Desde a realização da mostra Vanguarda Brasileira, eu já vinha questionando o caráter exclusivamente judicativo da crítica de arte, dando-lhe uma dimensão criadora. A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista.

Não houve catálogo. À guisa de apresentação conjunta dos dois eventos, escrevi um texto que, mimeografado, circulou entre os participantes e o público, ao mesmo tempo que era reproduzido, integral ou parcialmente, pela imprensa mineira e carioca. Um pouco antes, em fevereiro de 1970, eu publicara na revista *Vozes*, do Rio de Janeiro, o ensaio "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra", no qual analisava a produção recente da arte brasileira a partir do que chamei de "guerrilha artística". Apesar do tom algo poético da narrativa, quase a definir o texto crítico como um novo gênero literário, a apresentação dos dois eventos clarificava alguns conceitos e idéias do ensaio acima referido. Devo reconhecer, no entanto, que em alguns momentos a apresentação resvalava para uma retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica, contudo, plenamente justificável, tendo em vista a radicalidade das propostas dos artistas envolvidos no projeto.

Impossível transcrever, aqui, a íntegra do "manifesto", que, no entanto, encontra-se disponível na exposição. Destaco, porém, como exemplo, este tópico: "Da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte, a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é aberto, impreciso. Situações, eventos, rituais ou celebrações – a arte não se distingue mais, nitidamente, da vida e do cotidiano. (...) A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A vida intra-uterina – eis a arte. A supra-sensorialidade – eis a arte. Imaginar – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A apropriação de objetos e de áreas – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte."

Na entrevista que concedi a Francisco Bittencourt para a reportagem que ele publicou no *Jornal do Brasil* ("A geração tranca-ruas", 9 maio 1970), carreguei mais ainda nas palavras. Respondendo à sua pergunta sobre se os acontecimentos de Belo Horizonte significavam uma nova Semana de Arte Moderna, respondi: "Mário de Andrade, em conferência comemorativa dos 20 anos de realização da Semana de 22, afirma: 'Nós éramos os filhos finais de uma civilização que acabou.' Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético." E acrescentei: "Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, em dar exemplos. Em fazer História – ismos."

Em abril de 1970, ainda vigia o Ato Institucional n. 5, baixado pela ditadura militar, em 13 de dezembro de 1968, que colocara o Congresso Nacional em recesso, estabelecendo a censura dos meios de comunicação, suspendendo os direitos individuais e "oficializando" a tortura. Na seqüência, como se viu, vieram a cassação de mandatos legislativos, a aposentadoria compulsória de artistas, professores e intelectuais, a prisão, tortura e morte de líderes estudantis e militantes políticos, a invasão de universidades, a censura às obras de arte, o êxodo e o exílio. A reação às medidas de exceção veio na forma de assaltos a bancos, seqüestro de embaixadores e boicote nacional e internacional à Bienal de São Paulo. A resposta dos artistas assumiu a forma de uma "guerrilha artística", desarticulando o sistema da arte vigente.

Todos os artistas que participaram do evento Do Corpo à Terra receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, "foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras". O que, como era de esperar, provocou di-

versos atritos com a polícia e com funcionários do Parque.

As "trouxas ensangüentadas" que Barrio lançou no Ribeirão do Arrudas, atraindo a atenção de um público enorme, criaram uma tensão insuportável, o que acabou provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e, a seguir, da polícia. O ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo. Lotus Lobo precisou interromper sua plantação de milho, pressionada por policiais de uma radiopatrulha. As sementes não germinaram. Enquanto numa ponta Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercavam, com cordonetes, uma área do Parque, na retaguarda funcionários desfaziam o trabalho. E antes que as saúvas começassem a devorar o açúcar lançado sobre uma trilha aberta na terra vermelha da Serra do Curral, no trabalho executado por Lee Jaffe a partir de uma idéia de Hélio Oiticica, ela foi destruída pelo trator de uma empresa mineradora.

Metáforas e mensagens políticas estavam presentes em vários outros trabalhos, como nos carimbos de Thereza Simões contendo inscrições como *Dirty*, *Verbotten*, *Fragile* e *Act silently* (uma afirmação de Malcom X), aplicados nas paredes, painéis e vidraças do Palácio das Artes. Seus carimbos estabeleciam um paralelo com as palavras (Ver)melha e (Grama)tica, grifadas na grama ou nas calçadas do Parque por José Ronaldo Lima, tendo ao lado jornais com manchetes sobre a revolução cultural da China e a Guerra do Vietnã. Os engradados de madeira pintada de Alfredo José Fontes, lembrando armadilhas para animais, foram definidos pelo artista como metáforas de comportamento político: esquerda, direita, volver. A proposta de demarcação de áreas do Parque e sua redefinição como espaços de repressão ou liberdade, de alienação ou contemplação, desenvolvida em conjunto por Luciano Gusmão e Dilton Araújo, não era menos política.

Sem dúvida alguma, foi este "campo crítico" que prevaleceu na maioria dos trabalhos desenvolvidos no Parque Municipal. Mas a reação se deveu também à inortodoxia da estrutura formal e dos materiais empregados pelos artistas, subvertendo radicalmente a linguagem das artes plásticas, como na explosão de granadas de sinalização militar, hoje banalizadas pelas torcidas nos estádios de futebol, mas, naqueles anos de chumbo, de uso exclusivo do Exército. A incompreensão, de um lado, e o autoritarismo vigente no país, de outro, acrescentaram aos trabalhos um conteúdo político. Luiz Alphonsus disse que seu objetivo ao incendiar uma faixa de plástico de 15 metros estendida sobre a grama era "marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta". Lotus Lobo, mais modesta, queria apenas "ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado". Tempos difíceis aqueles.

Mas ao lado dessa dimensão política, um outro aspecto se evidenciou em inúmeros trabalhos, antecipando, de certa forma, uma das vertentes da arte atual – a cartográfica. Com efeito, os artistas escrutaram a enorme extensão do Parque Municipal, demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, lugares ou áreas, buscando para cada um desses espaços novas funções e significados, procurando apreendê-los de forma poética, imaginativa, conceitual ou segundo parâmetros sociourbanísticos e antropológicos. E sem que tivesse havido uma discussão prévia entre os artistas, esses trabalhos dialogaram entre si, estabelecendo, assim, novos elos de significado. A "geografia" de Luciano Gusmão e Dilton Araújo incidindo sobre as apropriações fotográficas de minhas *Quinze lições sobre arte e história da arte – Apropriações: homenagens e equações*, cuja primeira rebatia no trabalho de Dileny Campos, o qual, como observou Marília Andrés Ribeiro, "apontava os aspectos desconstrutivos da cidade, levando o transeunte a ver uma outra paisagem dentro da paisagem – a paisagem da arqueologia urbana".

Uma terceira linha de trabalhos destacou-se ao lado das vertentes política e cartográfica. Quase uma tendência, anárquica e dessacralizadora, que, ora tangenciando o niilismo dos dadaístas e "fluxistas", ora aproximando-se do conceito de uma criatividade generalizada, questionava mitos e postulados da arte. Um certo número de trabalhos recolocava a questão da participação do espectador. Participação que ao mesmo tempo afirma e nega a obra de arte. George Helt estendeu, na entrada do Palácio da Artes, uma faixa de papel com suas pegadas impressas com tinta litográfica, convidando os visitantes a caminhar por sobre ela. Terezinha Soares convidou literalmente os visitantes a deitarem sobre seu trabalho: três camas com colchões que tinham as cores de times de futebol, formas recortadas figurando jogadores e técnicos e um título trocadilhesco: *Ela me deu a bola*. Eduardo Ângelo empregou jornais velhos espalhados sobre a grama para estimular a livre criatividade dos freqüentadores do Parque e José Ronaldo Lima realizou no Palácio das Artes trabalhos táteis-olfativos.

Porém, foram Umberto Costa Barros e Dilton Araújo os dois artistas que melhor expressaram essa postura "antiartística". Na maioria das vezes, o público nem se dá conta da existência dos trabalhos realizados por Umberto, ou os percebe, inicialmente, como alguma coisa errada, desarrumada, fora do lugar. No 2º Salão de Verão, ele questionou o próprio sistema de exposições, desarrumando os painéis, e no Salão Nacional de Arte Moderna, ambos realizados no Rio de Janeiro, em 1970, deu novo arranjo às persianas do Museu de Arte Moderna. Em Belo Horizonte, escolheu uma sala no subsolo do Palácio das Artes, ainda em obras, onde empilhou e equilibrou, precariamente, tijolos, restos de painéis e pedestais, escadas, barro e outros materiais de construção, recolhidos no próprio local, realizando uma sutilíssima instalação, na qual as estruturas oscilavam entre acaso e ordem, entre o desfeito e o refeito.

Tão discreto e esquivo quanto seu colega carioca, Dilton Araújo, além dos trabalhos realizados em conjunto com Luciano Gusmão, deixou sua marca em situações e ações que foi improvisando naqueles dias, estimulado pelos próprios acontecimentos, como lançar pedras de cal no espaço ou, sorrateiramente, colocar uma caixa de fósforo no recinto da mostra Objeto e Participação, ao lado da qual escreveu "Uma possibilidade!", ou no texto provo-cativo com que encaminhou suas propostas de trabalho. Neste, pode-se ler uma inteligente teorização sobre o panfleto como "obra de arte" ou afirmações como esta: "Fazer arte ou chutar uma lata velha pela rua. Não que eu menospreze a arte, mas eu dou mais importância a chutar uma lata velha pela rua".

Finalmente, cabe observar que, no amplo leque de opções oferecidas pelos eventos si-

multâneos e integrados de Belo Horizonte, houve espaço para a participação de artistas de diferentes gerações, cujas obras dialogam com várias tendências da arte contemporânea. Carlos Vergara recortou figuras em papelão corrugado como se fossem clones de seres humanos produzidos em massa, enquanto Manoel Serpa e Manfredo Souzaneto, em trabalho conjunto, arrancaram de sua banalidade cotidiana dois pregadores de roupa, monumentalizando-os. Se nas obras realizadas por esses três últimos artistas persistiam certos resíduos da Pop Art norte-americana, Ione Saldanha e Franz Weissmann renovavam a tradição construtiva, a primeira pela via sensível da cor, tendo como suporte ripas e bambus, o segundo construindo um labirinto linear – ápice de seu conceito da escultura como um desenho no espaço, mas também a consagração de outro conceito do artista: a escultura habitável.

É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo, contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa. Liberdade que, como afirmou Mário de Andrade, encerrando sua conferência, antes referida, "...não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir".

Crítica da crítica de arte

Saudação a Manuel Bandeira

Murilo Mendes

Convidado pela jovem Associação Brasileira de Críticos de Arte para saudar Manuel Bandeira como animador das artes, vi-me em singular situação. É que entrei nesta sociedade como Pilatos no Credo. Pessoa minha amiga, de fina inteligência, costuma comparar o Brasil a Alice no País das Maravilhas. Nesta perspectiva duma fantástica alteração de planos tudo é possível, até mesmo que eu me torne um dia crítico de arte. Por enquanto não passo dum amador, embora veterano, das artes plásticas. Se antiguidade é posto, digamos que vale a promoção. Mas se é o merecimento que conta deveria eu ter saído pelos fundos do convite. O que me reteve foi – digo-o honestamente – a idéia de saudar de público meu querido amigo Manuel Bandeira, o que constitui para mim deveras uma honra e um excepcional prazer.

Outra dificuldade surgia no meu caminho como a certeira pedra do famoso poema, do rigoroso e objetivo poema: é que a bibliografia de Manuel Bandeira como crítico de arte é muito escassa. Publicou ele o consciencioso e bem-informado *Guia de Ouro Preto* e nas deliciosas *Crônicas da Província do Brasil* artigos sobre arquitetura brasileira e alguns atuais pintores nossos. O resto acha-se dispersado por colaborações em jornais e revistas do País, mormente em *Autores e Livros*, do Rio, e no *Diário Nacional*, de São Paulo. Mas a dificuldade mencionada apresenta afinal uma outra face: nela miramos o aspecto da personalidade de Manuel Bandeira como crítico de arte, isto é, crítico não-oficial, sem sistema, franco-atirador, livre de qualquer ortodoxia. Um aspecto integrado na linha geral da personalidade de Manuel Bandeira poeta, erudito, ensaísta, crítico e historiador literário, cronista, tradutor; enfim, repetindo uma famosa sentença – autêntico exemplar do perfeito homem de letras.

Esta negligência de Manuel Bandeira em reunir em volume suas crônicas de arte, num país tão pobre em publicações deste gênero, lança uma luz nova sobre sua carreira como crítico de arte, repito. Há, a meu ver, duas categorias principais de críticos de arte: o crítico oficial de grande envergadura e responsabilidade, o analista, o sistematizador de opiniões e correntes estéticas, um Bernard Berenson, um Lionello Venturi, um Herbert Read – analista que se aparenta de um certo modo ao homem de ciência; e há o crítico amador, o que faz das artes mais um campo de deleitação, de contemplação, do que de estudo ou pesquisa – categoria em que poderíamos incluir um Rilke, um Apollinaire, um Cocteau – e muito

mais do que qualquer outro no momento atual, um Marcel Arland.

São em geral, tanto uns como outros das duas categorias – os da segunda muito mais, é claro – olhados com desconfiança, não direi por todos – mas por muitos artistas plásticos que contam. São os "poetas", os "literatos", que não entendem de arte, de técnica, e ousam escrever e opinar sobre quadros, esculturas, gravuras. Seria, entretanto, fácil demonstrar que, apesar de toda essa ignorância de que são portadores, conseguem os literatos ser, pela misteriosa via da intuição, dos primeiros a ler com avidez o que eu chamo "os textos plásticos", a colocá-los sob sua verdadeira luz, muitas vezes antes que os doutos e até mesmo os próprios artistas plásticos o façam. O escritor, de modo geral, interessa-se por uma variedade maior de assuntos de cultura, o que confere ao seu espírito um registro mais amplo. Ele sabe que a técnica do artista é um meio e não um fim para dizer alguma coisa, para se comunicar com o mundo. Se é verdade que em outras épocas o "poético" identificava-se muitas vezes ao "vago", ou à beleza convencional e prejulgada do assunto, o que alterava os valores de apreciação crítica duma obra plástica por parte dum poeta, é também verdade que este hoje acha-se muito melhor armado para fundamentar sua opinião. Sabemos agora, como diz Lionello Venturi, que "destacar o assunto, o conteúdo ou os elementos físicos da forma – linha, relevo, cor – do conjunto da pintura, significa negligenciar seu valor de arte. Para a arte, a transformação desses elementos em um todo harmonioso, em uma síntese que os torna diferentes do que eram – é a vida. Sua separação é a morte".

É pois com certo ceticismo que um poeta *doublé* de crítico de arte amador se aproxima hoje da pintura chamada "poética". Ele tem a seu serviço um arsenal de informações que lhe permitirão um exame o mais objetivo possível das obras de arte. Mas se a seiva do seu espírito é generosa ele poderá curvar-se sobre as manifestações de arte as mais diversas e mesmo opostas, desde que a verdade plástica surja em primeiro plano. Se for dotado de um senso crítico muito apurado, controlará seu primeiro entusiasmo diante de certos documentos que tangenciam a esfera plástica, por exemplo os desenhos de loucos, de pintores bissextos, de amadores etc. Não que essas produções deixem de oferecer interesse. Longe disso. O perigo consiste em nivelá-las às criações superiores e definitivas do espírito. Estudados justamente que foram os direitos e a contribuição do inconsciente na elaboração das obras de arte, uma crítica mais lúcida proclama hoje na Europa a primazia do consciente, seja na função precípua do artesanato, seja na conclusão íntima da obra, na sua finalidade osuprema de alargar a comunicação entre os homens – o que não anula o direito do artista à solidão. Procurar resolver o equilíbrio entre solidão e comunidade, eis mesmo um dos grandes problemas sociais e filosóficos do século.

Reconhecidos estes primeiros princípios diretivos de um método crítico em consonância com o ideal estético moderno, creio que me pode ser dada licença para afirmar o que infelizmente ainda é negado ou contestado hoje por certos artistas plásticos – isto é, que toda a verdadeira obra de arte possui um forte, um inalienável conteúdo de poesia. Sobre este ponto importante André Malraux chama a atenção mais de uma vez, elevando-o à altura duma reivindicação, na sua já famosa obra *Psychologie de l'art*. É supérfluo acentuar que subscrevemos totalmente a sua tese, acrescentando-lhe este comentário: o ser função da crítica de arte, tanto a analítica e ortodoxa quanto a literária ou impressionista, destacar diante do público esses elementos de poesia, ao mesmo tempo que explicar sua profunda significação no conjunto da obra. À medida que a sensibilidade e a cultura do espectador se desenvolverem, perceberá ele como a simples cadeira de Van Gogh ou a pobre maçã de Cézanne, por isso que fundadas na verdade plástica, encerram um forte conteúdo de poesia, enquanto que milhares de quadros em que figuram anjos, astros, árvores retorcidas, dançarinos de fogo etc., não ajuntam nem um milímetro ao território da pintura ou ao da poesia.

A função exercida por Manuel Bandeira nestes últimos trinta anos em que se desenvolveram consideravelmente as artes plásticas no Brasil é sobretudo a de um animador; e se nos lembrarmos que uma boa parte dessa atividade não foi publicamente divulgada, podemos figurar Manuel Bandeira como uma espécie de *Éminence Grise*, um demônio sutil, entre bondoso e sarcástico – para o que concorre, além da inteligência e intuição, o seu próprio físico, a sua intransferível risada, bem como a lenda criada em seu redor pela glória do poeta. Ao mesmo tempo visível e invisível, doente e ultra-sadio, sabendo estar presente a tudo e escapar a tudo, Manuel foi construindo sua obra em que se conciliam a exigência dum alto rigor técnico e uma extrema liberdade. É indiscutível que esta obra constitui desde já um precioso patrimônio da nossa cultura, fonte perene de nosso lirismo, com as suas antigas e sólidas raízes portuguesas, a que a indisciplina e a vivacidade brasileira acrescentaram sabor específico. Obra de confissão pessoal, vazada em adiantadíssima experiência literária, testemunha do avanço do espírito brasileiro nas suas coordenadas mais lúcidas, na sua constante necessidade de invenção de mitos, a obra de Manuel Bandeira, que funde os elementos populares e os eruditos, construiu-se sob o signo da necessidade criadora, de transfiguração de um mundo hostil – como todas as obras de arte que trazem o selo da autenticidade e da duração.

No trabalho de exame e apreciação das obras plásticas que vinham surgindo no Brasil, procedeu Manuel com espírito de generosidade e simpatia humana que também aplicava às obras literárias nascentes. Foi ele dos primeiros a descobrir e exaltar o valor e a significação de uma Anita Malfatti, um Segall, um Guignard, um Portinari, uma Tarsila, um Di Cavalcanti, um Celso Antônio, um Goeldi, um Cícero Dias, um Aleijadinho – esta nossa recente descoberta. Sobre Ismael Nery, grande precursor da moderna pintura brasileira, foi dos raríssimos a escrever em vida do artista, e mais de uma vez. A todos encorajou, ora aberta ora discretamente, estimulando a realização de exposições, publicando artigos e crônicas, prefácios para catálogos, visitando os ateliês, procurando sempre apontar os verdadeiros valores, distinguindo-os dos charlatães e mistificadores que se insinuam em todos os movimentos de reivindicação.

Dois nomes principais de poetas, além dos de críticos militantes, acham-se ligados a essa grande operação pública de valorização dos artistas modernos no Brasil: o de Mário de Andrade e o de Manuel Bandeira. Bem sei que nossos artistas plásticos ainda lutam com muitas dificuldades e incompreensões, mas a primeira etapa da batalha, a mais rude, já foi vencida. Os jovens não podem se dar bem conta do que era a situação há 20 ou 30 anos atrás, a terrível solidão desses artistas plásticos. Por isso a ação propulsora de um Mário de Andrade e um Manuel

Bandeira, além da de alguns outros, há de contar quando se escrever mais tarde a história objetiva desse movimento. Apesar dos pesares o fato é que suas opiniões contavam e muitas vezes impunham respeito aos recalcitrantes. E com isto me vem a sugestão conclusiva, ao fazer o voto que o exemplo de Manuel Bandeira mais tarde se transmita a poetas jovens que se tornem animadores dos futuros movimentos de artes plásticas, seguindo a linha de rigor, de fantasia, de simpatia humana daqueles que têm a glória de haver assinado *A Cinza das Horas, Carnaval, O Ritmo Dissoluto, Libertinagem, Estrela da Manhã, Lira dos Cinqüent'anos, Belo Belo.*

© By Maria da Saudade Cortesão Mendes

Do porco empalhado ou os critérios da crítica

MÁRIO PEDROSA

A época contemporânea tem sido particularmente fértil em mudanças de critérios críticos, em mudanças de valores, em face das mudanças sucessivas de escolas, estilos, movimentos. Vejam: muitos dos nossos mestres e confrades mais ilustres, por exemplo, de um Lionello Venturi a um Paul Fierens, o primeiro presidente que teve a nossa AICA, ambos mortos, e muitos outros ainda nos principais países europeus, iniciaram-se na "ciência", na "arte" ou na "técnica" da crítica ainda com o pós-impressionismo, e, sem tempo de tomar fôlego, ei-los diante do "escândalo" do expressionismo ou do "desafio" do fauvismo. Mas logo tiveram que se haver com o cubismo, o futurismo, o construtivismo. O grande público – o grande? qual nada, o público ilustrado – apenas começava a digerir o impressionismo primeiríssimo, o de Manet, que já não é para a sensibilidade de hoje impressionista e, em seguida, o de Renoir das lindas senhoras e das lindas crianças, nos belos parques com belos vestidos, e o de Degas, das bailarinas. Cézanne ainda era um ermitão discutido, temido ou ridicularizado, enquanto que Manet só para o meio século é realmente tirado da penumbra. O tachismo, o informal, descobriram nele o primeiro dos abstracionistas.

Para avaliar-se bem do caleidoscópio artístico que ia pela Europa, em torno de Paris, efetivamente, então, o centro do mundo das Artes, basta atentar-se para o fato de que Seurat e Gauguin, ou Cézanne, ainda não eram aceitos, e já amadores e críticos vanguardistas esbarravam com o grupo, logo batizado das feras (*Les Fauves*), no *Salão de Outono*, de 1905, onde Manet ainda tinha as honras de uma importante retrospectiva. Na sala das "feras", lá estavam Matisse e Derain, que pegava de um tubo fresco de tinta e o descarregava na tela, como um cartucho, Wlaminck, o brutamontes bonachão que pintava a mãos cheias suas paisagens.

Antes do cinema, uma *nouvelle vague*, após outra, inundou as praias das Artes Plásticas, desde o começo do século até hoje; a tendência tem sido para essas vagas se precipitarem sobre nós, em tropel. (Na base dessa verificação estético-histórico-sociológica é que falei numa "lei de aceleramento dos ismos", à medida que se avançava para o último quartel do século.) Com efeito, nem bem o fauvismo é, não direi domesticado ou digerido, mas apenas constado, e canhestramente definido, que a vaga mais alta se desfaz sobre Paris. É, com a revelação da arte negra, a chegada dos jacobinos da Revolução: os cubistas. Picasso abala o mundo das

Artes com uma verdadeira explosão revolucionária, *Les Demoiselles d'Avignon*. Através dos escombros produzidos pela explosão, verifica-se – a gente está atônita – como muitos dos valores-tabus estão por terra: a perspectiva aérea, a luz atmosférica, os jogos ópticos de luz, a fusão cromática na retina, a pasta-argamassa, a profundeza figural, os tons altos. O impressionismo, enfim, está enterrado. Aos olhos das novas vagas, ele aparece como uma arte da pequena burguesia, à cata de prazeres sensoriais não muito caros e inocentes.

Paul Valéry, alarmado em face do cubismo, quer saber como de então por diante se vai distinguir um artista do outro, um Braque de um Picasso, quando todos geometrizam sua paisagem, anulam as perspectivas, planificam os volumes, "analisam" os retratos, terrificam os tons. Depois da revolução cubista, o tropel das vagas não cessou. Ao sul e a leste, já haviam soado ou soavam os clarins do futurismo e do construtivismo. A guerra vem, e antes mesmo de acabar estalam as baterias do dadaísmo, contra todos os valores até então proclamados. Surge, a seguir, a revolta total, poética, antiplástica, moral e política do surrealismo, que nega o cubismo, ao passo que, no pólo oposto, o neoplasticismo de Mondrian, levando o cubismo às suas últimas conclusões plásticas, se propõe superá-lo no seu próprio terreno.

O crítico planteia-se nesse tropel de movimentos, como o outro lado inevitável do artista; seria a consciência involuntária, ou não reprimida deste. Sua função, cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, uma alma dilacerada que, por dever de universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus. Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma só revolução. Ora, com efeito, a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. O crítico vive, pois, em revolução permanente. Victor Hugo definira uma vez o poeta (ou ele mesmo) como aquele que Deus colocara "no centro de tudo, como um eco sonoro". Se não fosse a ênfase hugoana, que tornaria grandiloqüente demais a comparação, quando medida pelo modesto estalão de nossas funções, seria capaz de lançar mão dela para definir a posição da crítica. Mas, então, ao invés de ser o "eco sonoro" no centro de tudo, diria ser uma espécie de grilo chato que não pára, num canto da sala grande social, de dar sinal de sua presença, testemunhando que a noite chega mas é sempre verão.

A revolução prossegue, e da Alemanha e da Rússia surgem, respectivamente, com o Blau Reiter, o abstracionismo antiobjetal de Kandinsky, e com Malévitch, que proclama, num despojamento total já a prenunciar as apreensões infra-sensoriais ulteriores, "a sensibilidade da ausência do objeto", o suprematismo, e com Tatlin, Pevsner, Gabo, que se propõe já o cinetismo, e a projeção com Moholy-Nagy, a síntese construtivista. Nesse processo que envolve a Europa inteira, do Atlântico aos Urais, no fluxo incessante dos ismos, o crítico tem assim de conservar a cabeça acima da corrente. A cada momento tem de acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora, mas tem adicionalmente de se esforçar por, a cada momento, saber não só captá-las, mas colocá-las em situação. Mesmo quando combate por uma idéia, por um movimento, a unilateralidade do artista, inerente, natural à personalidade do artista, não pode ser sua; pois que para explicar, defender, situar, hierarquizar, é sua obrigação ver também de outros ângulos. Ai do crítico que não reconhece os valores plásticos autênticos onde se encontrem, em qualquer movimento; ou que desconhece outros valores, como os poéticos, por exemplo; dirão que sua gama de apreensão é em escala reduzida; o mesmo dirá do que passar intocado por documentos de valores estéticos mais elementares, como no artista primário, inconsciente, ingênuo ou de evidente primitividade, num completo isolamento cultural.

Um crítico de arte, hoje em dia, me dizia um eminente crítico francês, precisa ser um enciclopédico, conhecer não somente as disciplinas diretamente relacionadas ao *métier*, mas ser versado ou pelo menos lido em qualquer das Ciências Humanas e em Matemática, sem falar, é claro, em Filosofia. Com o abstracionismo em suas múltiplas ramificações, desde a maioria do concretismo, novas disciplinas, moderníssimas, foram chamadas a campo, da Semântica à Semiótica, da Teoria da Informação à Cibernética. Uma busca ávida de significação passou a superar a busca até então exclusivista dos valores expressivos. Quis-se, acima de tudo, desvendar o que era o abstracionismo. Decifrar-lhe as mensagens. Mas havia um "mas" que reunia todos os ismos precedentes num mesmo estruturamento, se não no mesmo processo. Era a obra única, privilegiada, do artista, do sujeito. O supremo valor que era necessário ajuizar estava ou era a obra de arte em si. Uma linguagem extremamente apurada havia se formado no curso do século para definir, isolar, exaltar os valores plásticos, expressivos, estéticos supremos encerrados em cada obra, em cada movimento.

Esse vocabulário, instrumento maior da crítica, porém, veio entrando em crise desde o concretismo, e dissolveu-se com o advento da pop art e cinetismo. Os supremos valores plásticos são agora relativizados. A obra de arte em si mesma perde sua unicidade e pretensão à eternidade. Os materiais com que passa a ser feita não têm mais tampouco a velha nobreza do mármore ou do bronze ou do óleo, que pretende fixar-se para sempre. Os gêneros tradicionais da Escultura e Pintura são negados. Os materiais mais precários são usados pelos artistas; não perduram, mas são renováveis. A pretensão à originalidade se perde; a ojeriza aristocrática à cópia acabou. (As técnicas de reprodução cada vez mais aperfeiçoadas vão sendo avidamente procuradas pelos artistas, no fundo para que sua obra esteja ao alcance de mais coisas.)

Os artistas querem sobretudo sair do isolamento social e moral de antes. A arte de participação parece que visa a arrancar o espectador de sua passividade contemplativa, ou melhor, de seu indiferentismo plurissensorial e corpóreo, de seu neutralismo moral e cultural. No fundo de todo esse movimento antiarte o que jaz por baixo é uma sagrada nostalgia dos artistas por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades de culturas primitivas, de comunidade social autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e

mitos, os êmulos dos artistas marginalizados de hoje, seus tanoeiros e caçadores, costeiros e trançadores, oleiros e tatuadores, dançarinos e construtores, fazedores de coisas do cotidiano, de coisas do sagrado. Nada diz, entretanto, que a partida esteja ganha para a família dos artistas atuais. Por enquanto eles se acham ainda na fase de desmistificação cultural e estética, iniciada meio inconscientemente, marginalmente, pelo punhado de dadaístas no começo do século. Não é por acaso que ao mesmo tempo que os artistas vanguardeiros de hoje, conscientes, parte ativa da juventude do mundo sai por aí em grupo de *beatniks hippies* e não sei mais quê, numa ação coletiva, no fundo paralela de desmistificação moral.

É nesse contexto que vem um jovem artista paulista de talento, duma família aliás de artistas, para interpelar o júri do Salão de Brasília, em carta publicada em jornal, sobre o critério que o levou a aceitar sua "obra" *Porco Empalhado*, que mandou com outro um cepo de madeira, sob a designação genérica algo escolástica de "matéria e forma". Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era "uma obra de arte"? Por que não fora "criada" ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um "porco empalhado", alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos *ready-made* à la Duchamp. Quereria o jovem artista que o Júri fosse negar validez (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de conseqüências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? Então que me deixe reportar a algo de muito curioso que sucedeu com uma mostra individual de Andy Warhol, numa galeria de Toronto, Canadá, em março de 1965. Warhol, que é um dos protagonistas do *pop*, naquela época se apropriava de séries de objetos de uso comercial, e os arrumava em exposição. Quando chegaram ali as caixas de papelão e latas com rótulos de produtos comerciais conhecidíssimas, o Dr. Cómfort, diretor da Galeria Nacional do Canadá, foi consultado sobre a autenticidade ou o valor daquelas "obras". A suprema autoridade das artes no mundo oficial canadense determinou, então, que não sendo aqueles "produtos" escultura original de Warhol deviam pagar os 20% de taxa de importação (tinham sido trazidos de Nova York, residência do artista) para poder ser expostos. O dono da galeria aceitou a decisão. Ignoro se pelas leis de nosso fisco, aquele produto, o Porco Empalhado, (aliás, com valor de venda inscrito) devia pagar alguma taxa. Também havia a considerar que nenhum de nós, membros do Júri, tinha qualquer autoridade oficial para decidir sobre a natureza fiscal do objeto ou mesmo qual a natureza que Leirner emprestara mentalmente à obra mandada a Brasília. Tinha, porém, o júri toda autoridade para aceitá-la no Salão uma vez que o Porco Empalhado havia de ser para ele conseqüência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva.

Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina

ARACY AMARAL

Gostaria de fazer algumas reflexões, nesta breve comunicação, sobre a dificuldade da prática da crítica de arte e, simplesmente, a propósito da responsabilidade implícita na sua atuação na América Latina. Assim, quero ter sempre em mente a realidade sóciopolítico-econômica de nossos países, ao abordar a crítica publicada em jornais e periódicos sobre a produção plástico-visual de nossos meios artísticos. Para esse fim, é bom lembrar a procedência da referência do crítico argentino Abrão Haber, para quem "o futuro se gesta primeiro no inconsciente, transforma-se em sentimento indefinido e se plasma em imagens. Depois virá a revolução das idéias e das atitudes, e com elas mudanças na escala de valores". Ao assumir que a crítica se apóia definitivamente na arte (em todo o seu processo de criação, difusão e recepção), por sua vez registro de uma sociedade de determinado momento histórico-social, deve-se considerar que esse registro também é apresentado pela visão de mundo do avaliador, cujo trabalho é bem reflexo dessa interação que ocorre por integrar ele o meio em que opera o artista.

Todos nós conhecemos a responsabilidade da crítica diante do artista que se inicia e, no Brasil em particular, ainda está bem viva em nossa memória a lição antológica de um Monteiro Lobato diante da primeira exposição moderna de Anita Malfatti, à sua volta de Nova Iorque, em dezembro de 1917 e que, se ajudou a fazer surgir um movimento de renovação, aniquilou, simultaneamente, a possibilidade de desenvolvimento dessa "sensitiva do Brasil".

Hoje os tempos são outros, mas a função da crítica permanece a mesma: de desvelar, estimular, difundir, ou desestimular, encobrir, destruir a produção artística que ocorre entre nós através de intervenções da imprensa diária, revistas especializadas, ou catálogos. Num estreito círculo elitista, como o dos freqüentadores de museus e galerias, de pouco contato com um público maior, os periódicos, embora também circulantes dentro de pequena faixa populacional, conseguem, contudo, chegar até curiosos em geral. Pode-se hoje, inclusive, através de meios mais poderosos de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, caso esses meios sejam ativados, chamar públicos até há pouco impensados e motivá-los para eventuais exposições anunciadas.

Em todo o continente, são alguns países, como o México, Colômbia, Argentina, Brasil, Uruguai e Venezuela, pelo que sabemos, os que possuem uma crítica em diários em suas

capitais, ou em outras raras grandes cidades, ao mesmo tempo que inexistem, fora a Colômbia, México e Argentina, em geral, periódicos especializados em arte. O Brasil exemplifica bem o elitismo do público que pode adquirir – e apoiar, portanto – um veículo dessa natureza, pelo sucessivo aparecimento e fechamento de publicações do gênero em breve espaço de tempo, indício seguro da dificuldade de sua existência, fatores indicativos, para nós, do baixo nível cultural de nossos meios artísticos e sociais, bem como da estreita faixa de público interessado.

Qual deve ser a função da crítica de arte em países que lutam contra o subdesenvolvimento, realidades nas quais a produção artística pode parecer totalmente supérflua, diante dos problemas de sobrevivência que os rodeiam, a todos? Qual a responsabilidade da crítica de arte, ao assinalar direções para a apreciação do que existe como criação plástico-usual válida, em ambiente como o nosso, pleno de injustiças sociais clamorosas, pontilhado de autoritarismos, repressão, caracterizado pela dependência econômica, pela corrupção, desemprego, e onde o elitismo é uma característica do meio cultural? Nesse clima, na verdade, parece-nos primordial sua função objetiva de registradora de eventos, a divulgar o que ocorre no meio artístico, em resenhas informativas do ponto de vista jornalístico, sem maior preocupação em veicular uma "interpretação". Ou então, ainda, oferecer uma contribuição válida, como escreveu Marta Traba, como historiadora de arte, em levantamentos que permitirão, ao longo do tempo, reunir subsídios para uma aferição de nossa cultura na área das artes visuais.

Por outro lado, quando se emitem interpretações a respeito de obras de artistas, sabemos por experiência própria da dificuldade inerente a essa tarefa porque, se é insuficiente para sua plena apreciação apenas a obra em si, implicações de toda ordem, inclusive afetiva, envolvem o crítico, influindo inegavelmente no resultado de seu trabalho. O crítico não é apenas um ser dotado de sentidos, mas é gente, e através de suas próprias emoções, por afinidades, convive com o meio artístico, o que facilita e torna complexo, simultaneamente, o seu exercício profissional, sobretudo em meios provinciais ou centros artísticos relativamente movimentados, como os nossos, onde se conhece bastante bem a trajetória, ou as dificuldades de desenvolvimento dos artistas. O crítico, então, em meio a esses fatores, dificilmente pode produzir com a objetividade mínima desejável dentro do subjetivismo obrigatório. Daí porque observa-nos continuamente a presença de "artistas" ou de produtores de imagens que se tornam reconhecidos – pela crítica, pelo meio social, pelo mercado e até por historiadores de arte – não pela singularidade e qualidade preservada de sua produção, porém simplesmente por sua perseverança no ofício e no meio artístico. No entanto, se examinadas essas obras com olhos de fora, com um mínimo de lucidez – a despeito dessa complexa rede de injunções – freqüentemente se poderia dizer, como na velha fábula, que "o rei estava nu".

Caberia aqui, evidentemente, a distinção entre uma produção historicamente significativa, e aquela artisticamente importante (Hannah Levy já escreveu há quase 40 anos a respeito) e se poderia argumentar que só a implacabilidade do tempo realizará a devida filtragem, apesar da crônica da época.

O cinismo da abordagem do papel da crítica de arte por um Gregory Battcock é para nós inaceitável, seja no considerar "o crítico de sucesso", preocupação muito no contexto de um ambiente consumista, isto é, segundo ele, como instrutor coligado com marchands e editores, como autor de publicidade grátis para os artistas, ou ainda como indústria, "que hoje mantém a arte e os artistas".[1]

Preferimos ver a atuação do crítico paralela a uma sua investigação como pesquisador, a formá-lo como professor ou teórico de arte, funções que forçosamente o obrigam a uma reflexão sobre a produção artística e que devem nos ajudar a não abusar de avaliações com palavreado esotérico, decodificável por poucos do já exíguo público do meio artístico latino-americano. Por outro lado, essas funções o afastarão da abordagem poético-literária, que está na tradição dos inícios da crítica de arte entre nós, palavras encerradas em sua própria beleza e que nos aparecem mais como um discurso autônomo, válido em si, com pouca conexão com as obras que as motivaram.

Por outro lado, a inserção, no Brasil, das "notas de arte", em espaço próximo aos eventos sociais, com "diversões" e "variedades" ou ainda, até mesmo, pela dificuldade de sua localização como interesse, junto ao setor de "Palavras cruzadas" e "Meteorologia", é bem uma confirmação do papel do artista em nossa sociedade, não integrado a ela, porém dela ilustrador e iluminador, a conferir-lhe maior *status* através da posse de sua produção, mercadoria aparentemente sem qualquer transcendência para seu possuidor, freqüentemente levado à sua aquisição por necessidade de afirmação social e raramente pelo interesse da fruição da obra.

Qual então o papel do crítico de arte nessa sociedade?

A meu ver, em primeiro lugar, o de estimulador de novas linguagens, desde que se apresentem com um nível de qualidade compatível com suas experimentações, tanto conceitual como formal. Quer-me parecer ser importante uma abertura para essas incursões, estar atento, posto que esses investigadores, desvinculados do mercado, devem ser apoiados por sua inquietação significativa – móvel primeiro de sua postura – na medida em que expressam com ela uma salutar indiferença ao sistema. São raros esses exemplos, contudo. Mas podemos estar certos de que os artistas verdadeiramente sérios dificilmente poderão conformar-se em deglutir, sem maior criatividade, as informações colhidas em rápidas incursões ao exterior, nas já acadêmicas e fatigadas homenagens a Duchamp, em mitificações provinciais, bem como em remanejamento de informações que fatalmente cai no *déjà vu*, que mais confunde do que anima o ambiente cultural em que nos deslocamos.

Só bem excepcionalmente, acredito, a criatividade de primeira linha ao chamado nível erudito pode surgir em país de ambiente artístico de baixo nível cultural e portanto propenso a aventureirismo, e a crítica também apresenta, em conseqüência, problemas similares. Todavia, ao crítico cabe ponderável parcela de responsabilidade, pois é sua tarefa, em exemplo de seriedade, omitir-se, negando apoio, ou estimular. Em tempos inquietos e desesperançados como os que vivemos, se não cabem os textos críticos de índole exacerbadamente intelectual, como os publicados em geral em Buenos Aires, cabem antes as polêmicas correntes em publicações do México. Porém, mesmo que o campo, o público do artista plástico seja o das superestruturas, considero inadmissível que qualquer texto que aborde sua produção seja manchado pela frivolidade. Quando isto ocorre, estamos sem dúvida contribuindo para acentuar o caráter "social" da veiculação da obra de arte entre nós. Romero Brest assinalou certa vez os artistas que, mesmo não saindo da América Latina, acabam sendo aqui tão festejados do ponto

de vista de reconhecimento, que sua produção se destina, invariavelmente, a museus e colecionadores. É bastante distinta, como sabemos, a postura do artista que seleciona, de sua produção, como um profissional, o que enviar a salões e coletivas (ou o que vender), do "artista" que "trabalha para o envio", ou que já produz por encomenda, permanentemente, sem mais tempo para produzir para si. Assim, pela própria "proteção" dessa consagração, esses artistas estariam, simultaneamente, impedidos de se autodesenvolverem. Esse fenômeno, bastante freqüente nos grandes centros de nossos países latino-americanos, é o ponto de partida dos casos de "autocópia", já abordado por Mário Pedrosa. Entre os artistas reconhecidos, esses são fatos correntes, diante dos quais o nosso silêncio implicaria o apoio de um dos vícios do consumismo no meio artístico.

Ao mesmo tempo, considero respeitável aquele que se expressa visualmente por absoluta "necessidade vital" de comunicação e que, muitas vezes, não tem seu trabalho difundido ou reconhecido. Entre o formalismo, o reconhecimento festejado pelo mercado e os subjetivismos excessivos, como conciliar o fazer-artístico, hoje, dentro deste mundo em que vivemos, com a problemática social que nos rodeia? Creio que em toda a América Latina não se encontrou ainda uma forma de arte que expresse o coletivo, que seja viva e aberta, mas que nem por isso deixe de ter uma comunicação com uma parcela maior da sociedade que tem também pleno direito a essa fruição.

Susan Sontag referiu-se, em seu já famoso ensaio sobre o cartazismo cubano dos anos 60, ao debate sobre artes gráficas ocorrido em Havana em 69, discussão durante a qual tentou-se determinar quais as liberdades legítimas e responsabilidades do artista dentro do seu contexto social, polêmica que não deixa de tocar a crítica de arte. Nas conclusões dessa reunião – organizada em função de um regime socialista – se concluiu pela necessidade de evitar a martelada propagandista, ao mesmo tempo que houve um apelo para que os artistas se mantivessem "significativos e compreensíveis". Foram igualmente condenados o puro utilitarismo, o puro esteticismo, a frivolidade da auto-indulgente abstração, bem como a pobreza estética do realismo banal.

É claro que no meio artístico dos demais países da América Latina, apoiado fundamentalmente no subjetivismo como móvel primeiro do expressar-se artisticamente, ou da "arte pela arte", essas recomendações seriam provavelmente recebidas pela maior parte dos artistas como uma interferência insolente em sua produção, ou na autonomia de seu processo criativo, se bem que em certos centros artístico-sociais, como Colômbia, Brasil, Venezuela e México, sente-se um tal clima de mundanismo, de promoção comercial em torno aos nomes mais reconhecidos, que se chega a temer, não apenas pelo envolvimento paulatino dos artistas (que, se não mantêm uma lucidez permanente passam a fazer concessões indesejáveis), como pela ausência de uma emulação maior que deveria existir, a partir de elevado debate e discussões sobre arte, e não tanto em torno às novidades, como ocorre em geral no Brasil (observação, aliás, que Lévi-Strauss já fazia em São Paulo nos *Tristes trópicos*, na década de 30, a respeito de nosso ambiente cultural).

Em relação aos subjetivismos, o excesso de introspecção também não deixa de ser indicador de uma recusa do mundo exterior, uma rejeição da realidade circundante, em benefício de ensimesmamento que me parece questionável, refletindo bem uma posição romântica. Seria impertinente negar

ao artista o direito de se auto-analisar e expor sua interioridade, mas no sentido de que, como pessoa humana, a partir de meu ponto de vista, deveria conviver com a realidade externa, mesmo que esta seja aparentemente hostil, mas seu tempo. Esse envolvimento traria, por certo, através de seu trabalho, uma contribuição que o artista poderia dar para o que Mário de Andrade chamou de "amilhoramento do homem". Sabemos todos que a participação não é fácil. E é da natureza do artista ter essa dupla face: o de ser antena e, simultaneamente, ter dificuldade em desejar colocar seu trabalho como útil. É uma longa discussão esse ponto, pois remonta ao tempo da separação da arte da vida, ou da arte da religião.

Mas o que é importante afirmar, sem nos estendermos demais nesta trama de reflexões, é que não deve bastar "ignorar" leilões – ou registrá-los como significativos de uma época – mas tentar uma atuação de acordo com o momento de gravidade social em que vivemos, assinalado pela incoerência, desrespeito do ser humano, e pela ambição de uns poucos em detrimento de uma grande massa populacional que sobrevive debatendo-se por fazer valer valores culturais menosprezados – ou caricaturizados em folclorismos – pelos chamados meios artísticos, ou ainda violentados pelos impositivos meios de comunicação de massa. Existe uma cultura em gestação, quiçá ainda informe, porém vital e em crescimento, à nossa volta. Estabelecer vínculos com os núcleos mais ativos desses outros segmentos, registrando-os, talvez seja, por certo, um dos caminhos da nova crítica da América Latina.

Pela própria similitude da problemática econômico-política, nesse aspecto, é mais concreta a observação das propostas que se passam nos demais países latino-americanos, não apenas para uma função renovada da crítica de arte, como da expressão artística visando a uma nova postura. Em vários países, na área da crítica, já surgiram inquietações no deslocamento da atenção de parcela mais viva (Argentina, Peru, México) para análise, não apenas do confronto entre o erudito e o popular, como no estudo de antecedentes e situações referentes ao dado "popular", ou da tentativa de diálogo do meio artístico com camadas mais amplas da população – no teatro, no cinema, e mesmo nas elitistas artes plásticas. No entanto, como bem diz García Canclini (em *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*, São Paulo, Cultrix, 1980), "a arte só poderá encontrar uma nova função social numa reorganização radical da cultura, em que a experimentação formal, a pesquisa criativa surjam das necessidades sociais e sejam possíveis como atos coletivos no seio da vida cotidiana". É, na verdade, um trabalho que demanda reformulação baseada em conscientização deselitizante, que não ocorre da noite para o dia. Mas, por que não teria chegado o momento de revisar a tradicional recusa de integração no coletivo, tanto ao nível do fazer-artístico, como em nosso nível de críticos (como já ocorreu no teatro, na música, no cinema)? Enfim, as reflexões alinhavadas nesta comunicação visam, antes de mais nada, a proceder ao levantamento de problemas que nos preocupam, tendo em vista uma atuação responsável da crítica contemporânea de arte.

Nota

1. *"El rol de la critica"*, Teoria y critica *1:11-4, outubro 1979, AICA. Trad. Rosa Brill, de* Boletim de la AACA, *Buenos Aires, maio, 1980).*

Crítica: a palavra em crise

Fernando Cocchiarale

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 1960 para os 1970, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. A contradição entre o uso, ainda em curso, de métodos e procedimentos de leitura da clareza autodefinida dos *ismos* modernistas e a ausência de identidades fixas na arte atual – característica da produção contemporânea, deliberadamente cultivada pelos artistas – funciona como um obstáculo para o posicionamento crítico em face das novas circunstâncias que emergiram dessa crise. Um de seus sintomas mais claros reside na expectativa não só do público, como dos artistas e até da crítica, de reconhecer e designar com precisão, tal como no passado, produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade de sua "linguagem".

O abandono gradual, pelo Modernismo, dos referentes em que se baseava a *mimesis* implicou no questionamento de categorias tradicionais como a de *conteúdo*, que, ancorada na representação, perdera a eficácia analítica de outrora, produzindo temporariamente um vazio semântico. O sentido auto-referente da forma moderna, sobretudo após o advento do Abstracionismo, em 1910, pôde ser construído, por exemplo, a partir da associação da obra de arte às questões da lingüística estrutural nascente (Saussure). Tornando a arte uma linguagem, o discurso teórico associou a *forma* plástica ao signo lingüístico e sua organização (composição) à noção de *estrutura*. Essa interpretação histórica identificou o significante (forma) e o significado (sentido) a ponto de, em muitos casos, torná-los um só, afirmando a vocação antiilusionista da forma plástica moderna, avessa a quaisquer simbolismos. Já a produção contemporânea, se examinada pelo mesmo prisma, percorre um caminho inverso: vem distanciado progressivamente significante e significado, até o limite de uma simbolização aparentemente tão subjetiva que pode sugerir uma resistência a toda forma de mediação pela palavra.

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. A atenção, talvez excessiva, aos processos de subjetivação inerentes à criação artística move, atualmente, mais do que nunca (mesmo se cotejarmos o caso de movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo abstrato), parcelas consideráveis da produção contemporânea, operando um deslocamento de foco do objeto artístico

para o sujeito-artista. Ao contrário da produção tipicamente moderna; cuja ênfase na forma, nas linguagens e nos *ismos* inseria poéticas singulares no campo objetivo da história, a nova arte parece desprezar essa inserção, tornando difícil avaliá-la através do repertório teórico-crítico desenvolvido, desde o início do século XX, para captar e produzir o sentido das produções modernas, eminentemente formalizadas e, portanto, estranhas a esses segmentos da contemporaneidade.

Um dos principais teóricos da pós-modernidade, Hal Foster, reconhece que "grande parte da arte de hoje efetua a libertação diante da história e da sociedade por um movimento do eu – como se o eu *não* estivesse informado pela história, como se ainda estivesse oposto à sociedade. Esta é uma velha queixa: o movimento do indivíduo para dentro de si, a retirada da política "rumo à psicologia"[1]. A crítica dirige-se fundamentalmente aos adeptos de um certo tipo de *pluralismo* que supõe ser a sociedade um conjunto de indivíduos, o lugar de trocas intersubjetivas em que nenhuma instância supra-individual, histórica, interviria. Mas o próprio Foster registra que o *eu* não é estranho à história, pois nela se delineia e se informa. Nesse sentido, importa menos o conteúdo simplificador do discurso desses artistas e críticos que a emergência e a disseminação de uma nova maneira de se produzir arte, esta sim impregnada de historicidade e, por isso mesmo, passível de ser pensada e objetivada na palavra.

Assim como a auto-referência modernista tornou inócuas muitas categorias estéticas então vigentes, suscitando uma revolução teórica, a emergência de processos artísticos de formalização mínima, compósita ou residual, neste fim de século XX, parece anunciar novas modalidades interpretativas. Por outro lado, se é legítimo afirmar que o *eu* não está aquém da história, devemos admitir, pelas mesmas razões, que o *Sujeito Teórico*[2] não se situaria, de modo algum, além das circunstâncias específicas de uma determinada época. A teoria da arte não é pois um produto verdadeiro, perene e neutro, mas algo extremamente comprometido e informado pela vida social. Suas transformações, à primeira vista determinadas por processos endógenos de retificação e aprimoramento em direção à verdade, seriam sobretudo decorrentes de pressões exercidas pela dinâmica da produção artística.

A idéia de que o sentido verbal de produções artísticas individuais dependia de sua articulação a instâncias mais abrangentes, coletivas e portanto históricas, delineou-se, definitivamente, na segunda metade do século XVIII, quando surgiram a estética (Baumgarten e Kant), a história da arte (Winckelmann) e a teoria da arte (Lessing). Esses discursos consolidaram em seus desdobramentos, ao longo do século XIX, a compreensão de que a possibilidade de sua própria existência residia na ultrapassagem do entendimento da arte como mera manifestação pessoal, uma vez que nesse nível ela poderia, no máximo, tornar-se objeto de uma "psicologia". Era portanto necessário alçá-la da esfera subjetiva para o campo objetivo da história, para o lugar em que o discurso teórico e a investigação formal reuniam-se para produzir um sentido coletivo.

Na luta contra os ideais de eternidade da arte – o belo normativo da *mímesis* clássica –, o artista moderno valorizou a ruptura plástico-formal como instrumento indispensável para a emergência do novo e da diferença, não só em relação ao passado, mas no âmbito da própria vanguarda. A pluralidade dos *ismos*, possível graças à destruição dos valores universais que o Classicismo pensa-

va ter atingido, manifestou antes uma nova articulação da obra singular com o universo da arte, uma nova totalidade, que a atomização das questões estéticas em fragmentos subjetivos. Tal como havia ocorrido no mundo econômico, reestruturado através da divisão racional do trabalho e da especialização capitalistas, os princípios *absolutos* das Belas-Artes deram lugar ao universo *relativo* de movimentos artísticos claramente identificáveis e à sua progressiva proliferação ao longo da história do Modernismo. A visualidade moderna necessitou, por isso mesmo, de justificativas textuais produzidas não só por artistas – manifestos –, como pela crítica, destinadas a um público despreparado para conhecê-la, devido à resistência de hábitos de fruição impregnados pela tradição naturalista.

O artista que emerge da crise do Modernismo, inversamente, baralha referências, dilui as fronteiras entre pintura, desenho e escultura, utiliza-se de repertórios plástico-formais tradicionalmente contraditórios, de materiais de todo tipo. Busca, afinal, em fragmentos da história, entre o passado e o presente, nas várias regiões do saber e no cotidiano, a condição singular de sua obra, que se quer única. A identidade das coisas e situações torna-se, assim, transitiva, causando um estranhamento generalizado, porque o discurso não mais consegue fixá-la.

Mesmo assim, seria ingênuo considerarmos a emergência dessas questões um corte radical com o passado. Lições essenciais do Modernismo, como a da autonomia da arte em face da natureza ou de quaisquer outras possibilidades de representação, são um legado que não contradiz a revalorização da potência da imagem e do simbólico pelas práticas artísticas contemporâneas. Assim também, em decorrência da "incomunicabilidade" de poéticas fundadas basicamente na crença de um eu que se expressa, e, por isso mesmo, impossibilitado de filiar-se objetivamente, de moto próprio, a questões estéticas, permanece indispensável a mediação crítica entre o caráter singular dessas produções e seu sentido coletivo.

Instrumento essencial dessa mediação no período histórico do Modernismo, o discurso teórico-crítico parece incapaz atualmente de cumprir sozinho essa função. Sem contar com a positividade de auto-referência formal, cromática e espacial característica dos *ismos*, frente à fragmentação que se manifesta em pontos vitais do esgarçado campo das artes, a palavra e a lógica do circuito de arte produziram novas modalidades de articulação entre obra e fruidor.

No vácuo das grandes questões que a clareza formal das obras modernistas proporcionava ao discurso, o sentido coletivo da produção contemporânea deslocou-se inteiramente para fora do campo de ação do artista. Progressivamente, viu-se associado a uma nova dimensão *autoral* configurada pela ascensão vertiginosa de um novo agente do circuito: o *criador*. Essa função, essencial à lógica institucional das artes plásticas no fim do século XX, difere daquela do crítico de outrora que, respaldado apenas no discurso, exercia seu poder mediador. Em relação à nova arte, o *curador* deve, pois, produzir questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos.

Do terreno nebuloso que caracteriza toda transição histórica, somos levados a supor que a clareza limitada da palavra, ora em crise, vem se apoiando no silêncio *monstrativo* da subjetividade autoral do *curador*, exercida, como a do artista, na esfera da visibilidade.

Notas

1. FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 38.

2. A origem da noção de indivíduo no Renascimento, ou seja, da subjetividade enquanto fundamento ético, estético e político, terminou por apresentar um problema: era preciso assegurar uma instância supra-individual que produzisse conhecimentos universais, válidos para todos, sem o concurso da expressão pessoal, fruto da subjetividade nascente. O *cogito* (penso) cartesiano, racional e objetivo, veio ao encontro da necessidade de constituição de um outro Sujeito, transubjetivo, impessoal, voltado para as questões gerais e universais, características do conhecimento filosófico e científico. A crítica kantiana, cerca de 140 anos mais tarde, delineou um novo Sujeito do conhecimento adequado à modernidade nascente. O indivíduo tornou-se, simultaneamente, senhor de sua subjetividade e agente virtual do conhecimento verdadeiro, esferas diferenciadas e indispensáveis para a existência da subjetividade e da objetividade, da expressão e do produto, do privado e do público.

A arte e sua mediação na cultura contemporânea

MÔNICA ZIELINSKY

Nos longínquos tempos de Diderot, quando a crítica de arte surgia em pleno século XVIII, os visitantes dos salões buscavam nela um amparo para as suas seleções. Já existia nessa época uma clientela determinada para o consumo artístico e o crítico de arte era o profissional capacitado para defender ou recusar as obras de arte e os artistas. Os estudiosos da academia tendiam a discorrer em nível teórico, em ensaios de cunho estritamente abstrato. O público solicitava, portanto, um guia eficaz para as suas escolhas e aquisições, uma vez que o mercado de arte já se instaurava de forma cada vez mais crescente. A crítica de arte era a atividade de um "juiz", que, com sua opinião abalizada sobre as obras, escrevia sobre elas e determinava a sua circulação pública nos salões e mais tarde, em mostras de alcance mais amplo, após o nascimento das exposições universais em meados do século XIX. Por essa razão, a crítica de arte e as suas exposições apresentam desde cedo vínculos fortes, indissociáveis: ambas são formas promocionais da arte,[1] atividades que a trazem a público, isto é, ao domínio da intersubjetividade. São as que dizem respeito à sua mediação. A crítica de arte, desde seus primórdios, estabelecia os contatos entre a produção artística e a sua extensão pública. Trata-se de um enfoque da maior relevância para se refletir sobre a arte no mundo contemporâneo, uma vez que ela existe precisamente na relação recíproca *entre* as propostas particulares dos artistas e a sua existência social, institucional e política. Ora, a sociedade só existe efetivamente se cada um de seus membros tiver consciência da necessária relação dialética entre a sua própria existência e a da comunidade.[2] Crítica de arte e mostras de arte são formas de estabelecer essas conexões e qualquer análise do produto artístico na cultura dos nossos tempos não pode mais prescindir dos estudos sob o ângulo de sua *mediação*.

Este termo não se refere a uma idéia nova. A expressão provém de *mediatione*, do latim, que designa, em um primeiro sentido, a atividade de ficar no meio, entre dois pólos, estabelecer relação entre ambos, e, mais atualmente, diz respeito ao "conjunto, técnica e socialmente determinado dos meios de transmissão e de circulação simbólicas."[3] Esse processo refere-se à idéia de *transporte*, de *transmissão*, implicando um *através de, uma posição para além de*. A crítica e as exposições de arte são atividades que operam nesse trânsito, para além do momento de instauração da arte, de sua *poiética*,[4] até o da sua recepção. São intermediárias, corres-

pondem às de um contrato simbólico entre as instâncias privada e pública da própria arte, indicando um modo peculiar de considerá-la. Desse aspecto advém sua importância: possuem intenções determinadas, respondendo "a uma finalidade ou a uma vontade, à produção de um efeito".[5] Possuem uma linguagem e um sistema de significações e de representações definidos. Exemplificando-se, Ronaldo Brito, em um texto sobre o artista Antonio Dias, expõe uma visão crítica sobre a arte, a partir do exame da produção do artista:

"Pois o que são, em muitos sentidos, obras de arte? Mercadorias, objetos servindo a um vago fetichismo suspeito, circulando numa rede de interesses sociais restrita e opaca... A força extraordinária de Antonio Dias está em fazer o dilema, o impasse até o ceticismo."[6]

Ao escrever sobre a obra de Dias, a intenção do crítico é fazer um apelo sobre diversos aspectos políticos da arte, em especial sobre seu estatuto mercantilista. Fica clara a sua idéia mestra, a sua posição debatedora sobre a situação deste campo no seio da cultura brasileira na época da publicação do ensaio. Este último representa o estabelecimento de um confronto no mundo da arte, em relação à conduta dominante do mercado.

Uma exposição pode, também por sua vez, ser mencionada para exemplificar os aspectos intencionais de uma mediação: a *II Bienal do Mercosul*, realizada em Porto Alegre em finais de 1999, visava ao cumprimento de um acordo interinstitucional entre mercados, os dos países que integram o Mercosul. Para tal, a diretriz escolhida pelo curador Fábio Magalhães foi a de buscar, na produção artística dos anos 90, os trabalhos que se identificariam com o conceito de identidade, uma das preocupações centrais na cultura contemporânea. A bienal simbolizou, assim, vontades: referiu-se à promoção de artistas jovens, representantes de uma nova fatia de mercado. Por outro lado, disseminou a frágil idéia de uma união entre fronteiras, o escamoteamento das diferenças entre as culturas, pois toda a produção selecionada e exposta devia-se ao mesmo conceito comum, à questão da identidade. A mostra deveria produzir a idéia de uma arte única, mesmo que enraizada em um pluralismo de tendências artísticas:[7] para isso, todas as obras foram apresentadas sem qualquer separação por nacionalidade. O visitante viu-se inserido em uma estratégia comunicacional particular, alcançando o efeito idealizado. Por essa razão, mais que nunca, a exposição representou os ideais do poder institucional e político, o que a gerou e o que a promoveu. Infere-se que essas intencionalidades tenham sido despercebidas pelo visitante não prevenido, pois este se via arrebatado pelo cenário de tantas numerosas obras, sob o efeito sedutor e atraente da forma de sua apresentação.

Muitas dessas questões podem ser compreendidas ao se verificar as grandes transformações que o mundo contemporâneo sofreu em função da vultuosa expansão das redes de comunicação e do fluxo de informação. Trata-se das redes que começam a se estabelecer em meados do século XIX e que hoje tornam-se vertiginosamente multiplicadas e potentes, principalmente constituídas de característica de globalização.[8] E nesse contexto, os meios de comunicação não são apenas elementos transmissores de informações e de conteúdos simbólicos, mas sim, propiciadores de novas formas de articulação dos indivíduos no mundo. Com

Thompson, verifica-se que o uso dos meios de comunicação implica a criação de "novas formas de ação e de interação na sociedade, em novos tipos de relações sociais e em novas maneiras de relacionar-se com os outros e consigo mesmo".[9] Sob esse prisma, ele salienta que, pela expansão da mídia, o indivíduo passaria cada vez mais a modificar seu tipo de interação com a vida cotidiana, o que Benjamin havia chamado de privação da faculdade de intercambiar experiências,[10] ou mesmo da sua degradação.[11]

Esses pontos sabiamente salientados nos anos trinta pelo filósofo de Frankfurt vêem-se hoje ainda dignos de reflexão: enquanto o indivíduo poderia ressentir-se desse contato primeiro da experiência dos fatos, ao mesmo tempo ele incorpora o material simbólico mediático de forma quase inconsciente. As formas de intimidade, os contatos de pessoa a pessoa diferem atualmente no processo de mediatização; elas trocam a tradicional reciprocidade por uma assimetria das relações. Os contatos não são mais partilhados nem no mesmo tempo. A idéia é de descontinuidade, da carência de encontro. Pela mídia, o indivíduo vê-se cada vez mais dependente dos sistemas institucionais e profissionais, em relação aos quais ele não possui controle. Ao contrário, tudo passa pela distância e pela uniformização. A intensificação dos processos de globalização oprime a liberdade de expressão, onde os mercados buscam a lógica do benefício e da acumulação de capital. Dentro desse quadro, a luta pelo reconhecimento nos espaços públicos se dá pelo processo de visibilidade, o fazer-se ver e ouvir.[12]

Nesse contexto, faz-se necessário repensar a situação das formas de mediação no campo artístico. Por um lado, a crítica de arte, vista no passado como uma atividade judicativa, vê perdida essa função com a fragmentação do sujeito moderno. Desaparecendo o ciclo das verdades, afasta-se também qualquer argumento crítico acerca das obras de arte apoiado em um consenso universal, outrora evocado por Kant[13] e discutido por toda uma linhagem da estética ocidental. Este é, no mundo moderno, apenas uma utopia a mais. O único consenso é o veiculado pela mídia, esta movida pelo poder institucional (a serviço dos interesses econômicos) que, por sua vez, determina os caminhos da arte. Trata-se de um "consenso do cultural", como assim o denomina o filósofo francês Jimenez, ao afirmar que:

"Na era da interatividade multimediática o paradoxo dessa democratização encontra-se no surgimento de uma cultura não interativa, distribuída de cima para baixo, privada de feedback e de reprocidade."[14]

Assim, o papel do crítico, no mundo da democratização da cultura, passa a caracterizar-se pela impotência. Ele é um profissional que deve atender mais que nunca às exigências de um mercado insaciável: entre o conhecimento científico e crítico sobre a arte, ele é requisitado a atuar a serviço da sedução da clientela, em função de um *marketing* cultural. De crítico passa-se a curador, um trabalho que se confunde em diversos aspectos com o de animador cultural. Ao responder ao poder institucional que move e promove o mundo artístico, ele parece abandonar cada vez mais a sua identidade crítica original, isto é, aquela que, segundo a origem etimológica grega do termo *krino*, entre outras acepções, é a atividade de discernir, de distinguir e de julgar. Ele passa a atuar pelos caminhos da comunicação, da pedagogia e do comentário, através dos

quais as obras de arte são consumidas em meio ao fluxo da distância, da quase indiferença e da recepção massificada.

Do mesmo modo, a arte aparece através das exposições, em eventos efêmeros que trazem em si uma concepção específica e um cunho político. Basta observarmos as diversas bienais; as Documenta de Kassel, as grandes retrospectivas de artistas, as exposições temáticas nos vastos espaços museológicos contemporâneos para nos darmos conta de que o produto artístico submete-se, não somente às exigências e ao perfil das estruturas institucionais, como também às formas de organização da cultura e da comunicação. Tem-se plena consciência de que as exposições da arte atual, mais que nunca visam a difundir a informação sobre a arte em larga escala e de que esse processo faz parte inerente da estrutura de apresentação das obras. A arte torna-se, não mais uma arena de diálogo dialético como no modernismo, mas sim, um campo de interesses investidos em seitas licenciadas: em lugar da cultura, temos cultos.[15] Transformando-se em espetáculo, como bem lembra Debord, ela distancia-se cada vez mais dos processos de análise. Referindo-se às notícias jornalísticas das exposições contemporâneas, lembra Hegewisch:

"Nelas as pessoas podem se identificar, falar e deixam-se levar por uma crítica na qual "a boa redação" importa bem mais que a análise do que está sendo exposto".[16]

A autora ressalta a falta de exame da produção artística e do valor atribuído à forma dos textos. O contato com as obras é considerado cada vez menos importante, fazendo prevalecer sobre ele o efeito teatral das montagens das exposições. O culto quase sagrado, originado pelas estratégias de sedução das mostras, acaba por suprimir a atenção sobre a arte exposta: esta é substituída por um discurso sem palavras,[17] que incentiva o prazer e o desejo de consumi-la. Iluminações específicas, recursos de arquitetura ambiental, presenças de objetos e documentos de raro alcance, fotografias, até mesmo música ambiental atraem o espectador de forma a envolvê-lo inteiramente no cenário. Ele se vê freqüentemente arrebatado pela qualidade da mostra e tende a não discernir as obras; a forma da exposição em si é o que fica efetivamente retido na memória, a exposição por si só passa a instituir-se como uma obra autônoma.

Assim, na atualidade, a arte vem a público através de um modelo no qual "tudo o que era diretamente vivido desvaneceu-se, recolhendo-se em uma representação".[18] A crítica e as exposições representam a celebração mercadológica que sempre foram, mas agora nutrem-se das características de expansão global. Apesar disso, sabe-se que as condições contextuais dos diferentes mundos artísticos não é homogênea. A representação vem substituir a realidade dos fatos, e é nesse aspecto preciso que a "atuação da mídia oprime o sentido de local e de tempo, portanto o sentido histórico da existência da arte".

Apesar da veiculação pela mídia de uma imagem universalizante do mundo artístico, sabe-se da sua falácia e da heterogeneidade que o constitui, conforme as diferentes culturas. Ao contrário do que a mídia propõe, há uma série de contextos distintos, com fórmulas de políticas culturais diferenciadas. E em cada um destes contextos faz-se necessário um exame crítico da mediação da arte, das intenções dos textos críticos veiculados, da concepção, programa e estrutura das exposições.

É neste sentido que não é cabível conceber o desaparecimento da figura do crítico de arte como aquele que discerne os fatos. Este profissional é de importância essencial na atualidade, não mais como o "juiz" de obras isoladas dos tempos de Diderot, mas sim, como alguém que atue como um crítico da arte dentro da diversidade das várias culturas. É o ato político necessário, pois ele está compreendido no entre-os-homens, no intra-espaço.[19] Precisa ser capaz de compreender em profundidade os efeitos de uma mediação da arte em contextos determinados, identificar o caráter de suas especificidades circunstanciais, apesar da dominação mediática generalizante. Poderá discutir esta última, em relação à sua constituição nas malhas das comunidades específicas.

Este tipo de enfoque exige um novo modelo de propriedade pública, como identifica Thompson, que "centra sua atenção nos *processos*, através dos quais se formam juízos e tornam-se decisões".[20] O crítico e o novo curador necessitam deixar aparentes os seus conhecimentos particulares dos fatos artísticos, das suas articulações sociais, mesmo que estas sejam provisórias. Ser-lhes-á fundamental descrevê-las em seus movimentos, para poderem ser compreendidos em sua constituição política e histórica, local e temporal. Interessa agora tornar pública esta visão, conscientizar a comunidade, como fez Ronaldo Brito no Brasil dos anos 70 e 80. A liberdade de idéias e a sua expressão são condição de uma vida política democrática. É uma posição que urge ser reconquistada, mas somente possível na reestruturação de uma pluralidade de organizações mediáticas independentes.[21] Nelas é possível assumir os diferentes pontos de vista, onde é permitido conceber os confrontos. É nesse sentido que se evoca a atuação do crítico de arte carioca Ronaldo Brito que, apesar do contexto mediático opressivo, sempre atuou politicamente através dos próprios veículos de mediação da arte, tais como em seus escritos sobre a arte e artistas, assim como nos catálogos das exposições que acompanhavam o processo das exposições.

Ao proporcionar à comunidade formas de conhecimento e de informação sobre o produto artístico, estimulando novas formas de posicionamento, propicia-se a formação incontestável de um juízo fundamentado através do intercâmbio simbólico. Para isso, torna-se imprescindível que sejam repensadas as novas constituições das exposições de arte, seu material de apoio, assim como os espaços para uma nova crítica que atravesse perspicaz as opressivas barreiras da mídia, oportunizando diferentes vivências da arte e especialmente novos modelos para as suas formas de mediação.

Notas

1. Cf. Donald Kuspit. *The new subjectivism. Art in the 1980th*. New York: Da Capo Press, 1993.
2. Cf. Bernard Lamizet. *La médiation culturelle*. Paris: L'Harmattan, 1999.
3. Régis Debray. *Cours de médiologie générale*. Paris: Editions Gallimard, 1991, p. 15.
4. Cf. René Passeron. *Philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989. Nesta obra, o autor situa a poiética como uma das ciências da arte que estuda o que "está em processo de se fazer, de se instaurar".
5. Jean Davallon. *De l'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 9. O autor faz referência nesta citação às exposições de arte, mas refiro-me aqui à mediação em geral.
6. Ronaldo Brito. "A arte pop de Antonio Dias". O *Globo*, de 16.10.1987.

7. Hal Foster lembra que o pluralismo é uma situação que concede uma espécie de equivalência: "a arte de diversas espécies passa a parecer mais ou menos igual". In: *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural.* São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 36.
8. Cf. John Thompson. *Los media y la modernidad.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. Segundo este autor, estes fluxos de comunicação global têm sido estudados mais minuciosamente nas ciências sociais, a partir do final da década de 60.
9. Cf. Thompson, *op. cit.*, p. 17.
10. Cf. Walter Benjamin. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985.
11. Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens". *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme.* Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979.
12. Cf. Thompson, *op. cit.* Segundo o autor, a busca de uma visibilidade na mídia é uma das características centrais do processo social e cultural contemporâneo.
13. Emmanuel Kant. *A crítica da faculdade do juízo.* Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. Sabe-se que Kant nunca chegou a encontrar efetivamente respostas definidas a esta questão, quando se referia ao juízo estético.
14. Marc Jimenez. *La critique: crise de l'art ou consensus du culturel?* Paris: Editions Klincksieck, 1995, p. 77.
15. Cf. Hal Foster, *op. cit.*, p. 36.
16. Katharina Hegewisch. "Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations." *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX ème siècle.* Paris: Editions du Regard, 1998, p. 16.
17. Régis Debray, "Como as exposições se transformaram na própria obra de arte". *O Estado de São Paulo*, Caderno 2 / Cultura, 2/4/00, p. D7.
18. Guy Debord, *op. cit.*, p. 15.
19. Hannah Arendt. *O que é política? Fragmentos das obras póstumas compiladas por Ursula Ludz.* Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1998.
20. J. Thompson, *op. cit.*, p. 327.
21. J. Thompson, *op. cit.*

Transformações na esfera da crítica

SÔNIA SALZSTEIN

A crítica na tradição moderna

Antes de se tratar das perspectivas da crítica de arte contemporânea, seria preciso fazer a pergunta óbvia e mais geral, isto é, se a noção de crítica com que lidamos hoje é ainda aquela que estamos acostumados a identificar à tradição do pensamento moderno – aquela que tem suas raízes na dúvida metódica de Descartes, que encontra momentos culminantes em Kant, em Hegel e que em Adorno emancipa-se como um gênero especializado da reflexão filosófica, doravante passando a interrogar sistematicamente o destino problemático da arte e da cultura na sociedade moderna. Não é preciso dizer que, sob esse foco abrangente, a noção de crítica pressupõe um sujeito auto-reflexivo, uma vontade cognitiva e uma jurisdição mais ou menos autônoma da atividade reflexiva, a partir da qual o pensamento seria sempre capaz de resistir a coerções externas. Trata-se, então, de interrogar as condições atuais de vigência de uma noção de crítica com essas características – portadora de um empenho cognitivo e dotada de uma capacidade de apreensão do geral, de totalização de seu objeto.

No campo específico da arte, seria o caso saber se na situação atual o que se faz como crítica tem algo da invenção moderna de Baudelaire: a crítica como *experiência*, isto é, *pontualmente* comprometida no processo de constituição do trabalho de arte, percebendo-o através de uma espessura histórica, propugnando, enfim, critérios próprios, autônomos. A julgar pelo atual estado de coisas, a resposta a estas questões tende a ser negativa: a profissionalização e conseqüente atomização cada vez maiores da atuação do crítico, e também a ascendência crescente das grandes instituições e do mercado no agenciamento do espaço público da arte certamente terão reduzido (ou no mínimo deslocado) o campo de intervenção da crítica. Estou partindo, como se vê, de uma idéia genérica de crítica, como conquista incessante de um espaço público de negociação de conflitos, para transportá-la à esfera da arte: nessa instância, a crítica de arte surgiria como atividade capaz de fixar critérios e hierarquias – é tal atividade, ao que tudo indica, que vai aos poucos ruindo, tanto quanto vai ruindo o prestígio da noção de política, e mais longe, a própria idéia de República.

Cumpriria também perguntar a quantas anda a idéia de racionalidade que aponta para o horizonte material, operativo de uma noção de crítica posta nesses termos, vale dizer, nos termos de uma práxis. Como ensina a história da filosofia, o modo de operar auto-reflexivo é um exercício crítico estirado a um ponto extremo, cujo proceder obedeceria sempre a um princípio superior de racionalidade. A utopia moderna era a de que esse exercício crítico, motivado pelo fim supremo da racionalidade, seria sempre capaz de retificar os desvios irracionalistas de uma natureza resistente à cultura, de firmar-se como um instrumento metódico pelo qual o sujeito moderno poderia alcançar a universalidade, ou a uma Razão que realizará os fins da condição humana, para além do entrechoque cego dos interesses particulares.

Reponho em questão junto à noção de crítica a idéia de racionalidade porque não se pode evitar de pensar na imagem ultra-profissionalizada do curador contemporâneo – tal como emana, por exemplo, do mundo da arte norte-americano – como a realização suprema de uma idéia de racionalidade, já que é nele, ou melhor, é na perfeita assimilação do trabalho desse curador à dinâmica das instituições, que a atuação da crítica se cumpriria de modo absolutamente imanente à instituição. Ou seja, compreendida dessa maneira, a figura do curador teria finalmente realizado a totalidade projetada pela Razão moderna, consumado uma racionalidade imanente, uma vez que sua prática se alojaria agora no interior da própria produção artística, desenvolvendo-se no mesmo tempo e espaço que ela, e doravante avocando a si a tarefa total do teórico, do historiador, do crítico, do "animador cultural" e do artista.

Pode-se argumentar que o projeto histórico do Iluminismo já vinha dilacerado por contradições de origem, que a Razão sempre portou a possibilidade de desenvolver-se como uma ideologia de racionalidade obediente apenas a seus próprios fins, que estas contradições, enfim, são as mesmas que se ligam à emergência da sociedade industrial moderna, e que de resto são elas que historicamente asseguraram a produtividade dialética da idéia. Mas mesmo que a noção de crítica vislumbrada por Baudelaire já carregasse em seu núcleo mais interno as ambigüidades que a Razão moderna carrearia no curso de seu desenvolvimento histórico, isto não impedia que essa crítica preservasse um sentido normativo ou que fosse motivada por um empenho cognitivo. Considero a prova maior desse empenho cognitivo o apreço de Baudelaire pela noção de *experiência*.

O que encanta nessa crítica é, precisamente, sua percepção contraditória da vida moderna; pensemos, por exemplo, no sentimento dúbio que o poeta nutria pelos "burgueses"[1] vistos alternadamente como vetor de transformação social ou protagonistas vitoriosos de um malsinado processo histórico, que levara à ruína do gosto e que subordinara as exigências mais elevadas do espírito à faina vulgar da busca do lucro. Fica claro, então, que essa percepção sensível às contradições da vida moderna apenas confirma a disposição de Baudelaire para acolher o presente instável e processual da *experiência*.

Ora, parece cada vez mais difícil, na situação contemporânea, a vigência dessa dimensão da experiência, ao menos nos termos aos quais até aqui estivemos acostumados (mesmo que se considere que ela é portadora de uma fratura de origem, dada a possibilidade permanente de sua subordinação a uma racionalidade extrínseca e alienante). Talvez um exemplo desse dilema que aflige a sensibilidade contemporânea possa ser encontrado na pintura de Anselm Kieffer, cuja materialidade acabrunhante oscila entre o autocumprimento pela eficiência da cenografia e a experiência melancólica de um adeus à espessura da história.

É neste ponto que a questão inicial volta a se impor, agora em outros termos: a crítica que fazemos hoje ainda é portadora de algum teor de experiência (ao menos no sentido de não ser meramente mimética em face do sistema da arte, de revelar alguma possibilidade cognitiva), de algum sentido normativo? Não se encontra ela o tempo todo coagida por uma racionalidade institucional que se manifesta como realização perfeita mas invertida da Razão moderna?[2] E por sua vez tal racionalidade – mais que nunca protagonista central nos discursos de administradores, políticos e empresários do mundo contemporâneo – não tende a se apresentar hoje absolutamente descolada dos critérios normativos que a crítica sempre lhe fornecera?

A presença da crítica na constituição de um espaço público da arte

É verdade que o trabalho de Baudelaire surgia no momento em que a modernidade do século XIX delineava um mundo da cultura com suas leis e modos próprios de funcionamento, um mundo que pela primeira vez projetava-se no espaço público, que se recortava de maneira relativamente autônoma no interior da vida social. Foi nesse contexto que a atividade da crítica firmou-se com um estatuto cultural todo próprio, aí se cristalizou como gênero, sistematizou-se, franqueou-se ao domínio dos iniciados e principiou a atrair e influenciar um universo anônimo de leitores.

Mais do que isso, nessa época a atividade crítica se disseminou como força decisiva de transformação, irradiando uma idéia de militância cultural para além do nicho especializado da crítica de ofício, estimulando manifestos, plataformas e reflexões de artistas e poetas, contribuindo enfim para a precipitação daquilo a que já me referi como o espaço público da arte. O fato é que a modernidade do século XIX, além de ter sido de ponta a ponta insuflada por um generalizado espírito crítico, terá criado o sujeito e o objeto da crítica entendida como atividade autônoma e aberta ao escrutínio público. Desse modo, ao mesmo tempo em que a crítica se tornava mais e mais apta a deslindar a linguagem e o modo específico de desenvolvimento da esfera da arte, ia assumindo a tarefa de confrontar os trabalhos permanentemente àquele espaço público, e assim de elaborar os critérios de inserção social desses trabalhos.

Neste ponto lembro o óbvio: o surgimento da arte moderna está indissociavelmente ligado ao vicejamento desse pulso crítico. Não por acaso, a tábula rasa da tradição constituiu um procedimento-chave dos movimentos de renovação artística pelo menos desde o imperialismo, e foi graças ao dadaísmo e ao surrealismo que pudemos atinar para o sentido político emancipatório que a prática da crítica poderia ter quando experimentada num grau extremo, isto é, como negação. Foi a partir desses dois movimentos, diga-se de passagem (e é claro, das novas condições culturais precipitadas pela modernidade), que nos tornamos aptos a

perceber criticamente toda a história da arte precedente como uma "instituição", que pudemos exercer a crítica da própria instituição-arte, e que aprendemos, afinal, o procedimento da crítica permanente da própria crítica, implicando esta a afirmação de um sujeito reflexivo emancipado, mas que não cessaria de submergir na esmagadora processualidade do mundo, de se colocar em xeque e autodesmistificar. Com esses gestos contundentes a arte moderna despedia-se do gênio romântico e firmava sua verve realista.

Dessa maneira, a possibilidade da cultura de interrogar permanentemente seus fins, possibilidade inscrita na idéia da crítica permanente de uma instituição-arte, mantém-se como a grande invenção da vanguarda moderna. É preciso admitir que tal invenção, como se disse, constituiria o cerne de todos os impasses da modernidade, já que ao mesmo tempo em que se radicalizava a premissa da autonomia da arte (como único reduto, na cultura industrial moderna, que convidava à experiência de uma subjetividade inconformista), engendrava-se continuamente a institucionalização precoce de cada gesto de insubordinação, conforme, de resto, a nova racionalidade que passava a envolver todos os setores da vida social.

Todavia, a despeito de ter conduzido a impasses e a contradições que ainda repercutem no presente, não se pode deixar de reconhecer que tal procedimento constituiu um instrumento privilegiado de autocompreensão (tanto do trabalho de arte como da crítica de arte) que todo um período construiu para si, e que a meu ver permanece ainda válido para a produção artística e intelectual. Afinal, graças ao gesto insubordinado da dúvida sistemática e aguerrida, da ruptura ou da negação, que são poderosas operações críticas, cada trabalho de arte, cada empreendimento crítico teve, doravante (e num mundo progressivamente mais institucionalizado), a possibilidade de subitamente reverter um jogo de cartas marcadas e burlar a dinâmica insidiosa da institucionalização, mesmo mantendo-se sob os efeitos desta. Para citar um exemplo bastante conhecido dos mecanismos dessa metacrítica no terreno da arte, tome-se a trajetória de Picasso. Não são os aparentes "recuos" e "auto-recuperações" que permeiam a obra do pintor, e afinal a sem-cerimônia com que ele sistematicamente "revisitou" sua própria pintura e a história da arte, uma estratégia de autocompreensão do trabalho, ardilosa e corrosiva, pela qual Picasso, ao mesmo tempo que criticava o fetiche do mercado, preservava sua autonomia, uma reserva de desfrute subjetivo, libidinal, que dispensava pudor e elegância formal ao ostentar a linguagem objetiva do mercado e da instituição-arte?

Desdobra-se assim a noção de crítica para a de autocompreensão[3] e neste ponto é preciso defini-la melhor, examinar sua contribuição à atividade crítica. De saída, parece-me que por meio da noção de crítica como autocompreensão é possível vislumbrar uma crítica não apenas capaz de denunciar os múltiplos enquadramentos ideológicos que se cravam sobre a produção cultural contemporânea, mas de lidar com eles e de discernir e redirecionar continuamente o próprio modo de funcionamento no interior deles.

Trata-se de discutir como e em que condições seria possível recuperar a eficácia dessa extraordinária invenção moderna, dessa vontade de autocompreensão, por meio da qual a produção artística e intelectual metabilizaria e ultrapassaria, digamos assim, a lógica do mercado. Cabe decerto perguntar: como afinal isto poderia se dar – isto é, como a crítica poderia resistir aos imperativos da instituição, ao mesmo tempo estando "dentro" dela, isto é, reconhecendo nela, a despeito de tudo – e até segunda ordem – uma via possível para o debate público da arte, para o agenciamento social do trabalho de arte? Que é possível exercer tal crítica "de dentro" da instituição não há dúvida, porque de outro modo não estaríamos aqui, tampouco pressupondo certos elementos de consenso entre nós, elementos que nos levam a julgar que, enquanto instância coletiva, conhecemos razoavelmente bem uma situação e que podemos mudá-la conforme forjemos os instrumentos adequados para tanto – tal é a premissa deste debate. A questão é saber flagrar o momento em que o "estar dentro" pode subitamente suscitar um gesto de autocompreensão, de modo que este permita absorver e ressemantizar as demandas da instituição. De qualquer maneira, a condição primeira de possibilidade para que o exercício crítico aspire a alguma eficácia demonstra-se, de fato, esse "estar dentro".

A crítica na situação contemporânea

Voltando então à questão: o que se mantém e o que se inviabiliza daquele sentido de crítica na situação contemporânea? Qual a possibilidade de intervenção da crítica no cerrado sistema institucional da produção contemporânea, sistema ao qual ela própria não deixa de pagar seus tributos? Parece evidente que uma noção de crítica nos termos mencionados encontra cada vez mais dificuldade para se realizar na atualidade. É bem sabido que a década de 1980 assinala o início de um processo de transformação profunda no sentido geral da atividade crítica. Tal transformação dar-se-ia, de resto, na esteira de todas as mudanças econômicas, sociais e políticas desde então em curso: a distensão das polaridades ideológicas do mundo ocidental (resultando na projeção dos EUA como potência hegemônica), a paulatina desmobilização institucional dos grandes discursos de oposição política (de partidos, movimentos sindicais, movimentos feministas, movimentos reivindicatórios de jovens – todos, bem ou mal, voltados ao projeto de uma vida pública), a emergência de movimentos pontuais e violentos de descompressão social, dos quais até agora não se sabe se são um fenômeno de mudança ou, inversamente, de confirmação soturna do *status quo*, indicando a decomposição de toda possibilidade de pacto social, e sobretudo a presença crescente do mercado como novo paradigma de bem-estar social.

Paralelamente ao desprestígio crescente da política, a palavra de ordem mais ouvida das décadas de 1980 e 90 passou a ser adaptação; aos poucos e por toda parte foi-se desacreditando do potencial transformador com que se costumava em outros tempos creditar a angústia e a negação, e se incentivando o advento de uma subjetividade voltado ao cultivo da auto-estima a qualquer preço e à busca da aceitação social, com o que prosperavam psicologias direcionadas à adaptação, bem como sentimentos corporativos, anti-republicanos. O mal-estar, a ruptura e o protesto implicados na prática política doravante levantavam suspeita de fraqueza e ressentimento, ou de incapacidade

para sobreviver às exigências seletivas de uma ordem nova e mais perfeita, nas aparências essencialmente voltadas ao indivíduo.

Do ponto de vista da arte, tudo indica que vimos experimentando, desde então, uma modificação profunda no *lugar da crítica*, que emancipou-se do horizonte (bem ou mal) pública e universalista da produção acadêmica e da produção intelectual em geral, para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorizadas e corporativas, do universo das instituições contemporâneas de arte. Ao que parece, o contexto contemporâneo deixou morrer de inanição o programa moderno de um espaço público da arte, substituído pelas demandas cada vez mais tópicas tanto da produção artística como da crítica. É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas duas últimas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados, portanto, ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais.

É inquietante que a maior parte desses textos demonstre cada vez menos interesse não só pelo passado remoto da arte moderna, mas também pelo passado recente desta, que não se interesse em confrontar trabalhos contemporâneos com certas referências históricas da modernidade, de modo a revelar uma capacidade interpretativa mais generosa e algum esforço de síntese. Fatos como estes sinalizam que terá se obliterado para a crítica contemporânea a perspectiva de operar segundo projetos de longo prazo, isto é, projetos capazes de se desenvolver de modo mais independente em face do calendário de grandes museus, centros culturais e galerias, em face da racionalidade administrativa e econômica com que essas instituições devem operar, o que certamente impõe rapidez e ecletismo intelectual ao trabalho do crítico-curador-teórico-historiador da arte (eventualmente, também artista).

Nesse sentido, a tendência da crítica é ir se confundindo cada vez mais com a produção artística, assimilando, como seus, interesses e motivações que eram só da produção, buscando apresentar-se como uma modalidade da própria arte, reclamando um domínio morfológico e estilístico análogo ao dos trabalhos, desenvolvendo-se mesmo paralelamente a eles – embora devendo sempre recorrer ao procedimento da colagem, à citação desenvolta de uma heterogeneidade de saberes, ao comentário inevitavelmente tardio e epidérmico da reflexão que se processa no núcleo interno de outras disciplinas, historicamente consolidadas. Assim, vão se apagando as fronteiras que separavam o processo de constituição do trabalho de arte do processo de constituição do trabalho da crítica, e refluindo a idéia de que a reflexão crítica pressupõe necessariamente a possibilidade do passo dado para trás, da reflexividade, a possibilidade da negação, do momento provisório de dúvida.

O curioso é que com essa quase justaposição entre a esfera da crítica e a da arte, assistimos a uma aparente ultrapolitização tanto do trabalho de arte como da crítica. Pois de ambos os lados ganha prestígio a idéia de uma imersão imediata no território da cultura (uma imersão positiva, sem reflexividade, é preciso dizer, quase uma adesão), sem a mediação da forma, miseravelmente rebaixada, aliás, à condição de instrumento ideológico do totalitarismo modernista. Freqüentemente o que se vê, entretanto, é que a renúncia à busca de uma nova compreensão da forma, ou de novas possibilidades de formalização, tem empurrado o trabalho de arte e a crítica a um atoleiro de historicismos, sem que se possa dizer que em alguma medida estejam operando a partir de uma perspectiva materialista da história, ao menos no sentido legado pela tradição marxista do século XX. Ao contrário, a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos.

Penso, a esse respeito, numa frase de Godard que li em algum lugar há tempos atrás, e que dizia mais ou menos o seguinte: a cultura é a norma, a arte, a exceção. Pois bem, o que tem ocorrido é, precisamente, que só vemos "norma" por toda a parte, que presenciamos o preenchimento ruidoso daquele momento de suspensão, daquele momento auto-reflexivo que imunizava, por assim dizer, o trabalho artístico e intelectual contra o tipo de racionalidade instrumental que permeia o mundo da cultura. A meu ver, trata-se de resgatar a possibilidade desse momento autoreflexivo, que é a condição para o exercício da auto-compreensão, única via pela qual parece possível manter uma posição *relativamente* emancipada no interior do sistema da arte contemporânea.

Notas

1. Charles Baudelaire. *Aos burgueses*. In Poesia e prosa. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1995, p. 671.
2. Nos termos formulados por Otília B. Fiori Arantes em *Arquitetura nova antigamente: O que fazer?* In Urbanismo em fim de linha São Paulo, Editora USP, 1998, p. 87.
3. Remeto ao texto de Peter Bürger. The theory of the avantgarde. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984, especialmente à segunda parte do capítulo II, intitulada "The avantgarde as the self-criticism of art in bourgeois society", p. 20-34.

O artista como curador

RICARDO BASBAUM

O assunto deste texto é mesmo um tema pertinente à presente edição do Panorama: o trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte. O recuo no tempo pode parecer demasiado, mas a condição de ser um artista tem sido extremamente fluida, desde o abandono da artesania e virtuosismo como condições *a priori* para a produção da obra (encontramos ainda em Mário de Andrade uma insistência muito grande neste ponto) e sua inserção numa ordem econômica de mercado (sempre marcada por contradições e conflitos) – transformações que remontam ao início da era moderna – até as discussões acerca da morte do sujeito (do autor, do artista...) durante a euforia estruturalista, chegando ao conceitualismo e aos experimentalismos diversos com sua dupla insistência em especificidade e desaparecimento. Há muitas décadas, os contornos do que pode ou não ser uma obra de arte dissolveram-se por completo, traço que se acirra no pós 1945 com a positivação da fúria negativa e irônica das vanguardas históricas. Percebe-se logo que ser (ou não) um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas (o lugar do "poético", que Bataille associa ao "mal")[1], um determinado formular de questões em que objetos, situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos: este indivíduo (ou coletivo, claro) insere-se (é inserido: trata-se de uma atribuição que necessariamente envolve alteridade) numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações. Assim postos, os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações – traço muito claro em algumas das mais importantes trajetórias artísticas do século XX, em suas superposições entre arte e ciência, literatura, filosofia, pedagogia etc. Seria interessante comentar

algumas impressões de tais estratégias de superposição a partir da experiência da invenção e produção de exposições – o campo das ações identificadas como "curadoria".

Não se trata de "ser artista todo o tempo", ainda que Andre Breton tenha nos lembrado que o artista trabalha também dormindo, mas considerar certa ordem de circunstâncias em meio ao desempenho de funções variadas, sem deixar de prestar atenção a determinado elenco de questões: certamente o artista guarda como tesouro sua proximidade com a obra, exibindo ostensivamente um perfil cúmplice com as manobras da produção. Não há como eliminar a mistura com o trabalho que o singulariza, com o qual estabelece compromisso e a partir do qual aparece sintomaticamente contaminado, a arrastar ou buscar afinidades e ressonâncias deste contágio: como elemento antípoda, apresenta-se uma permanente ânsia por alteridade que ao mesmo tempo desperta e desmobiliza o processo das contaminações, tornando clara uma dimensão de permanente relatividade e fragmentação de qualquer gesto e resultado. Como se para o artista existisse a constante demanda pela instauração de um centro, a partir do qual tudo gravita de modo centrípeto e centrífugo: perceber a relatividade de sua própria posição central é algo que custa muito caro a qualquer poética e todo o artista se cerca de variados cuidados rituais neste deslocamento. Se hoje este gesto figura como ferramenta importante – saber perceber e habitar o espaço de mediações em que se constroem as noções do "eu" e do "outro" – é certamente como sintoma de uma época em que se nota claramente a transitoriedade das regiões centrais, sua efemeridade e condição de contínuo deslocamento. Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício do gesto poético, que foge do *loop* narcísico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público... – mas que também pode ser encontrada no elenco de práticas daqueles artistas que se inscrevem na tradição de hibridização junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo: o exercício de atividades – institucionalizadas em maior ou menor grau – de interlocução informal e produção crítica, por exemplo, ou de agenciamento de trabalhos e curadoria. Tais artistas de algum modo colocam-se como atravessadores a partir de quem múltiplas alteridades vêm a se constituir discursiva ou espacialmente – mas o decisivo acaba sendo mesmo a (feliz) impossibilidade de anulamento da própria poética, cuja presença produz o tempero característico desta expressividade híbrida e múltipla: falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro. Daí não ser simples coincidência ou "acidente lírico" o fato de muitos dos principais críticos de arte serem poetas, escritores inventores de linguagem: na inevitável explicitação de sua condição de proximidade para com a palavra é que se passam as manobras e operações verdadeiramente intersígnicas em que volumes de sentidos e camadas de juízos são manuseados – espaços que incorporam transcriações imagem/palavra em que aquele que escreve igualmente transparece enquanto usina de maquinações poéticas.

Se o lugar do agenciamento crítico tem sido explicitado como região de invenção de linguagem – espaço em que a discussão crítica se aproxima de sua dimensão poética, sob o efeito de "poéticas em entrelaçamento" –, o que se passa no caso do possível "jogo curatorial", quando a ação de agenciamento é voltada especificamente para a construção de exposições? Na perspectiva até aqui desenvolvida, o artista como curador situa-se inicialmente a partir de um não-aniquilamento – quase uma afirmação, talvez – dos parâmetros de seu próprio fazer. Entretanto, a perspectiva aí colocada afasta-se de um simples agenciamento discursivo, para incorporar a dimensão da realização de um evento: o número de variáveis envolvidas aumenta enormemente (mas um evento pode ter qualquer dimensão, micro ou macro), uma vez que há neste caso a experiência direta do confronto com as obras, seja de que jeito for. Neste tipo de trabalho há em geral maior presença do aparelho institucional, pela obrigatoriedade das condições de produção e organização do evento, tornando inevitável um enfrentamento burocrático com questões organizacionais e financeiras: pode ser tentador afastar-se das especificidades de linguagem próprias deste setor mas não há como eliminá-las, já que significam mesmo cuidar das dimensões de viabilidade da exposição em seus múltiplos compromissos e em seu jogo econômico. Ainda que a lógica de produção da arte contemporânea tenha há muito assumido uma relação esclarecida nos termos de sua inserção no fluxo do capital, esta é uma questão em que sempre se encontrará um fio de tensão absolutamente insolúvel, no choque entre diferentes utilizações do tempo e na administração dos resultados. Talvez se possam indicar pistas deste antagonismo através das figuras do "público" e do "espectador": enquanto que o primeiro é caracteristicamente definido através de números ("quantos visitantes?") ou estatísticas classificatórias ("de que faixa etária, idade ou classe social?"), o segundo revelaria um personagem singularizado em contato direto com a obra, envolvido em um processo de fruição sensorial. Em termos ideais, uma exposição ou evento bem-sucedido seria aquele em que o indivíduo entra enquanto "público" e sai "espectador", transformado pela experiência, tocado pela obra de arte – e tocando-a. No balanço destas duas posições extremas estariam envolvidas questões acerca da funcionalidade da arte e sua busca por resultados "em tempo real": enquanto o contador checa o balanço para auferir as contas em busca do saldo positivo ou crescente, ansioso por transmiti-lo ao patrocinador, o poeta contabilizaria a conquista de questões cuja conclusão permanece em aberto, problemas no sentido de uma proximidade com os fluxos da vida e da existência, traços de sensorialidade e percepção em atualização através da experiência do aqui e agora. Ainda que nenhuma dicotomia se expresse no mundo real de modo tão linear, estes dois pólos estabelecem demandas-chave do evento, cada qual exercendo seu magnetismo e posicionando os personagens durante o processo, indicando o perfil da realização através da ênfase nesta ou naquela direção (que fique claro: não existem apenas duas, mas a combinatória das possibilidades envolvidas nas linhas de fuga do binarismo simplificador, atingindo-se sempre condições reais complexas).

É interessante perceber, nesse sentido, o gesto do artista David Medalla ao conceber a *London Biennale* 2000, intitulando-se seu "presidente e fundador": o projeto consistiu na construção de um evento "totalmente gerado por artistas"[2], que utilizando a marca de uma "bienal" imprimisse um funcionamento completamente diverso do esperado em uma situação com esta característica, de modo a desenvolver um modelo mais orgâ-

nico e menos burocratizado e hierarquizado. Claro que se trata mesmo de um comentário crítico ao gigantismo de um certo tipo de evento de arte contemporânea, mas há ainda a vontade de construir uma intervenção neste debate, ao tornar exeqüível um outro formato de atuação. Se as linguagens da arte já incorporam em suas críticas uma inteligência do circuito – estratégias, mediações, construção de imagem, manobras políticas etc. – a *London Biennale* 2000 constrói sua presença a partir de um aproveitamento desta possibilidade: ao deslocar seus habituais procedimentos poéticos ("funcionalizando-os" de outro modo) para a administração de um acontecimento artístico coletivo – na passagem das atribuições do artista para aquelas de "presidente e fundador" (curador?) – Medalla contamina a linguagem do dirigente institucional com a mesma dimensão erótica e sedutora que imprime em seus trabalhos; porém aqui ela desliza para o outro de maneira diversa, solicitando-o não enquanto espectador, mas reconhecendo nele a competência para o desenvolvimento de jogos de linguagem sofisticados e legitimando-o como parte do tecido da arte contemporânea. O interesse mobilizado pelo evento inventado por Medalla decorre do sucesso desta operação de superposição de papéis e redirecionamento poético, que tanto reposicionaram um evento de dimensão coletiva em um formato ágil e aberto quanto adicionaram uma outra camada de sentido ao seu próprio trabalho.

Dentro do âmbito desta mostra – Panorama 2001 – a questão se apresenta com algumas nuances próprias, e é evidente que tomou parte mesmo de seu projeto de construção: é inegável a atenção dispensada a esta situação de atravessamento de papéis, desde a presença entre os curadores de alguém que não exerce a atividade em tempo integral e possui uma trajetória de intervenção no circuito enquanto artista, até o convite para a participação na exposição de uma série de nomes cujo percurso é marcado por este tipo de trânsito. Também o interesse em relação aos projetos coletivos de artistas – em que a posição de um artista-agenciador fica absolutamente explícita – revela as pistas de uma investigação em curso em torno do lugar do artista e suas atribuições, limites e linhas de fuga. Quando se olham de perto as organizações coordenadas por artistas, um aspecto que imediatamente vem à tona é a desconformidade, para a maioria de seus membros, ao modelo da "carreira" artística – o chamado modelo "de sucesso", indicando como deve ser o "artista bem-sucedido" (não se trata de uma imposição, mas de um modelo que se percebe hegemônico, também sujeito a mudanças e transições), parece não admitir lugar (só à custa de muita insistência e persistência) para estes trajetos que inventam e acumulam outros percursos frente ao circuito; talvez esta comparação possa ser mais produtiva se olharmos essas diferenças em termos de modelos de espacialidade, em que a posição deste ou daquele papel é percebida em seus espaços de movimentação, deslocamento e mapeamento. A mecânica do circuito não é inocente ou natural, claro, e, mais do que isso, evidencia-se francamente – não há nenhuma novidade neste enunciado – em sua premiação imediata outorgada através do estímulo aos formatos de "carreira" que consagram a curto prazo o artista individual produtor de objetos de comercialização não-problemática: este é um dado que pertence a uma espécie de lógica estrutural do sociocapital e que permeia mesmo diversas camadas do real – tanto estruturas quanto corpos. Mais

uma vez, fugindo de qualquer esquematismo, um olhar mais curioso deve trazer à tona trajetórias que traçam diversas outras espacialidades, em que o artista emerge em posições de hibridizações poéticas variadas e constrói inserções de identidade na deriva – em suas linhas de fuga – de carreirismos ligeiros e automatizados: isto se dá com certeza no traçado proposto por estes artistas-agenciadores que se organizam em pólos de proposição e fomentação de atividades de arte contemporânea – Alpendre, Grupo Camelo, Agora/Capacete, Torreão, Linha Imaginária, por exemplo. Além da disponibilidade para refletir sobre suas escolhas poéticas e de linguagem numa matriz que contempla a recepção e acolhida do outro – a atuação crítica que comentamos inicialmente – estes artistas têm ainda que administrar a dimensão política de seus deslocamentos e atitudes, conscientes de como esta sua ação de agenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte – portas se abrem e se fecham a partir deste jogo (mais um a ser conduzido...), que influi diretamente na recepção de sua própria produção (que afinal é um dos itens básicos na legitimação de seu "estar" dentro do circuito).

Talvez um primeiro balanço que se possa fazer da presença de diversas estratégias coordenadas por artistas no atual momento da arte brasileira, assim como da atuação, consciência e consistência de diferentes e variados artistas que negociam suas presenças no circuito a partir de uma caracterização muito menos estreita de seus papéis enquanto "produtores de arte", deva passar pela percepção de que está em curso um outro arranjo poético da cultura – um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras: há um desejo de escrever (ou reescrever) inscrições, deslocar certos acomodamentos para um arranjo mais dinâmico e produtivo, movimentar e reinventar mecanismos e circulações. Quando o poético se aproxima deste modo do jogo institucional (do qual não deveria realmente se afastar), forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma e sinal de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramentas necessárias – menos idealizadas e mais próximas das lutas do dia-a-dia. Não é por acaso que manobras antagônicas, de grande porte – sempre sob a aura de alguma grandiosidade desmesurada ou truculência na condução do processo –, estão em curso no presente momento enquanto estratégias ligadas à construção de uma possível realidade da arte brasileira para exportação: tal antagonismo entre "presença insinuante do poético" *versus* "grandiosidade brutalista do jogo econômico-institucional" somente confirma a importância do sintoma e aponta como o primeiro termo da dicotomia a se faz significativo e decisivo no quadro da atualidade. Um momento assim agrega ainda importância por indicar mobilidade e potencialidade de transformação, mas não enquanto jogo utópico e sim como resultado de dinâmicas imediatas, em processo de ebulição e de conquista de eficiência, ao seu modo. Existe uma expressão de cunho modernista que entretanto guarda importante atualidade: "cada vitória do artista é uma derrota para a sociedade" – não se trata aqui de um confronto (hoje ingênuo) entre aristocracia cultural e público burguês banalizado, mas sim de uma função do poético que não se deve perder de vista, portadora de um horizonte de resul-

tados que não se contabilizam em cifras, mas em intensidade perceptiva, desnaturalização e questionamentos. É sempre interessante quando se percebe a arte a se aparelhar com um tecido poético-institucional que incorpora em sua prática dimensões não-discursivas de linguagem; tais situações não são freqüentes, de modo que, quando ocorrem, merecem atenção e um olhar cuidadoso.

Notas

1. Ver Baudelaire de Georges Bataille, em *A Literatura e o Mal*, Porto Alegre, L&PM, 1989.

2. O parágrafo inicial da carta convite escrita por David Medalla para a London Biennale 2000 dizia: "A Bienal de Londres será inteiramente realizada por artistas. Estará aberta para qualquer artista de qualquer lugar do mundo. Não haverá restrição de idade, sexo (gênero), nacionalidade ou raça. Um artista pode participar da bienal simplesmente enviando três cópias – para mim em meu endereço em Bracknell – de uma fotografia (no tamanho aproximado de um cartão-postal) de si mesmo (a) (ou de uma pessoa próxima) portando uma flecha (de qualquer tamanho ou material) inscrita com as palavras "Bienal de Londres 2000" e seu próprio nome (a fotografia deve ser tirada em frente à estátua de Eros em Piccadilly Circus, Londres). Não há taxa de inscrição."Texto integral disponível em http://www.londonbiennale.org.

Chat Mostra Rio Arte Contemporânea

Glória Ferreira para Jailton Moreira

JAILTON MOREIRA

Como se relaciona a sua produção enquanto artista, formador de artistas, curador e membro de júris? Que repercussão dessas atividades você ressente em seu trabalho? Haveria uma diferença significativa na atual participação dos artistas no campo da crítica em comparação com os artistas modernos, por exemplo?

O ponto de contato entre as três perguntas me leva a explicar o que entendo hoje por *meu trabalho*.

Não há como fugir de um acento pessoal nas respostas, pois as perguntas vão nessa direção. Sempre compreendi arte como maneira de pensar o mundo. Embora tenha manifestado, desde cedo, uma certa aptidão manual, esta foi gradativamente abolida e nunca se prestou a exibicionismos de virtuosismo. Uma coisa entendo que não mudou desde então: *usar arte para fazer o que eu não sei*. No momento que não existe um problema ou uma vertigem perturbadora, prefiro o silêncio a ficar criando atrolhos por cacoete ou qualquer outro tipo de compromisso. Desconfio quando *sei* e o exercício do *fazer por fazer* só me causa aborrecimento.

Em relação ao ensino de arte, é algo que sempre acompanhou meu processo. Comecei a dar aula muito cedo, mas demorei a aceitar que era um educador. Tinha resistência em assumir tal condição até ser atropelado por alunos que passaram por mim e perceber neles que um determinado olhar sobre a arte havia sido partilhado. Havia comunicação entre as atividades, mas elas permaneciam compartimentadas. Até o início dos anos 1990 existia uma hierarquia desejada entre a produção plástica e a atividade de professor.

Com a criação do Torreão (espaço de produção, orientação e reflexão de arte contemporânea em Porto Alegre), juntamente com Elida Tessler, há nove anos, estas atividades se fundiram. Desde então, começaram a surgir mais sistematicamente convites para participar de júris de salões e curadorias. Provavelmente por identificarem os convites que fazíamos para artistas criarem intervenções para o espaço da torre como uma espécie de curadoria informal.

Hoje vejo isto tudo como uma coisa só. Arte como maneira de pensar e atuar, sem hierarquizar a produção artística, a orientação em arte e o trabalho de curadoria. Todas as três são vias de acessos diferenciadas para abordar, de forma parcial, um campo imenso do qual nunca se tem uma visão plena. Não estou afirmando que são a mesma coisa ou que estão submetidas aos mesmos

sistemas de legitimação. Acredito em sistemas que podem se cruzar e sobrepor sem afetar a credibilidade e a consistência das experiências. Ao mesmo tempo, ao focar o caráter de atitude a que tudo está submetido, deve-se aproximar uma reflexão ética para aferir este trânsito.

Se as categorias (desenho, pintura, escultura, instalações etc.) foram expandidas e destruídas nos últimos anos, isto também serve para compreender tais atuações múltiplas. O fato de *ser* artista não invalida outras formas de *ser*. Muito pelo contrário, a contemporaneidade discute este *ser exclusivo* e induz a pensar um *ser* mais múltiplo e provisório.

Penso que o artista moderno, de uma forma geral, quando se aventurava pelo campo da crítica, não negligenciava o alvo de sua preferência que era, sem dúvida, o produto do seu processo artístico. Para os artistas que hoje enfatizam uma reflexão de arte enquanto sistema, fica difícil precisar os limites em que esta ocorre. Este embaralhamento, muitas vezes, faz parte de suas poéticas. E, para os que não dirigem o foco para as questões institucionais da arte, acredito que suas vozes servem para contrabalançar um certo tipo de crítica. São indagações que nascem de problemas da produção ou do contato íntimo com esta e que hoje funcionam como oposição ou complemento de outra reflexão que chega, por vezes, a esquecer ou menosprezar a experiência artística.

Notas sobre a jovem crítica de arte

Guy Amado

Os anos 1990 testemunharam o ocaso progressivo e sistemático da atividade da crítica em artes plásticas em São Paulo e no Brasil. Um processo que não se consolidou de forma abrupta, apresentando indícios de esmorecimento já desde meados da década anterior. E que é intensificado quando os últimos espaços regularmente dedicados a esse perfil de atividade na mídia impressa – e entende-se aqui a imprensa como reduto por excelência da atividade crítica – tiveram sua publicação suspensa, à exceção de uma ou outra coluna semanal que subsistem em suplementos dominicais. Essa constatação, associada ao desaparecimento de publicações especializadas em arte no País e a ascensão do chamado Jornalismo Cultural teria atividade crítica no meio artístico brasileiro.

Esta nova modalidade de jornalismo, que se assume de antemão como incompatível com o exercício da crítica pela maneira rasa com que caracteristicamente aborda manifestações da produção cultural (notadamente as artes visuais), parece ter contribuído de modo sensível para a rarefação da circulação da crítica de arte na mídia impressa, tendo gradualmente a substituído. O modelo opinativo-assertivo de texto cede então lugar a um formato "pasteurizado", que valoriza sobretudo a informação esquemática, voltado para as demandas do entretenimento, em detrimento daquela pulsão que buscava a "conquista incessante de um espaço público de negociação de conflitos", na lúcida definição de Sônia Salzstein.[1]

Frente a tal cenário, a produção de textos em arte contemporânea (o "lugar da crítica") no país restringiu-se a segmentos cada vez mais estreitos e definidos, como a confecção de textos para exposições – nicho que, sobretudo a partir de uma consagração permeada de relativismo da figura do curador, a partir dos anos 1980, se orientaria para uma prática em grande parte subordinada a interesses corporativos-mercadológicos – e a produção de cunho acadêmico, ensaística, de circulação restrita e normalmente executada no jargão imposto pelo meio, de difícil assimilação pelo leitor médio.

No início dos anos 2000, começa a despontar em São Paulo uma geração de jovens praticantes da escrita de arte que passa a ser genericamente designada (a meu ver de modo nem sempre apropriado) como "grupos de jovens críticos". A conformação desses grupos se mostra geralmente associada a iniciativas de instituições culturais (em São Paulo, o CCSP, o Paço das Artes e o CEUMA), que buscam aglutinar jovens indivídu-

os interessados e/ou atuantes na teoria de arte para assumirem os textos das exposições que têm lugar nesses locais – em larga medida analisando a produção de artistas igualmente jovens.

Configurou-se, assim, a emergência de uma cena em que "jovens críticos" têm sua atividade primordialmente associada a instituições de arte. E não se pode desconsiderar que este fator guarda certa singularidade: é bastante peculiar que indivíduos que passam a ser designados como novos representantes da escrita de arte contemporânea – e eu próprio me vejo incluído nesta condição – sejam assim identificados a partir de uma prática que pressupõe um vínculo (ou um "serviço") para com uma instituição e conseqüentemente uma dinâmica de abordagem predeterminada. Afinal, os textos confeccionados para mostras nesses locais deverão constituir-se como pouco mais que breves apresentações das obras e artistas ali expostos; e se pode haver algum teor de fato "crítico" possível neste formato, será inevitavelmente de natureza laudatória. Essa prática se mostra portanto comprometida com uma lógica previamente estabelecida; e embora gratificante, prazerosa e mesmo essencial para a iniciação e aprimoramento no exercício da escrita de arte, sustento que não será ali que uma crítica isenta de comprometimentos poderá se desenvolver livremente.

Estes questionamentos começam a ser discutidos internamente. Não raro nos vemos imersos numa equação em que convivem anseios pessoais e as frustrações decorrentes das limitações inerentes a este formato de escrita. Percebe-se uma insuficiência da atividade da livre crítica nesse modelo. Se há os que defendem ser, de algum modo, possível adotar posicionamentos efetivamente críticos neste tipo de texto – aqui entendidos como isentos do compromisso da adesão, ou da expectativa pelo tom apologético embutido *a priori* na "encomenda" –, na prática essa possibilidade ainda se revela remota.

Mas como e onde, então, resistir a estes imperativos e dar vazão a estas inquietações atingindo visibilidade pública? Como já comentado, os canais para essa prática se mostram rarefeitos. A *Número* surge um pouco como uma iniciativa reativa a esse quadro, nascida do sentimento de insuficiência advindo da dinâmica de textos "sob medida". Observando retrospectivamente sua curta existência, é possível afirmar que a revista, em seu perfil independente, desvinculada de qualquer organismo de controle, venha em certa medida cumprindo seu papel – embora, a meu ver, o espaço por ela propiciado para o exercício da crítica "irrestrita" ainda seja relativamente subaproveitado. A idéia, esperávamos ou ao menos eu esperava, era a de inserir algum ruído, o atrito que tanta falta parece fazer no debate crítico no meio das artes visuais. Penso aqui na noção de atrito como elemento tensionador de convenções pré-estabelecidas que instauram uma dinâmica confortável e de mão única, na escrita de arte atual, onde o elogio parece ser a tônica dominante. Não se trata, naturalmente, de sugerir que abordagens por estas vias sejam incompatíveis com a qualidade, ou que a "verdadeira crítica" só se legitimaria como tal quando ataca determinado artista ou produção. Ou, ainda, quando é investida de uma orientação político-ideológica – seria por demais pueril defender qualquer plataforma nestes termos. Pretende-se, antes, advogar uma premissa desta prática que hoje se mostra tolhida por uma nova dinâmica de interesses e compromissos regendo o sistema onde ela deveria idealmente ter lugar: a da emissão espontânea e freqüente do juízo de valor desimpedido de imposições mercadológicas e/ou acadêmicas anteriores – tarefa que certamente se demonstra ingrata e requer boa dose de abnegação, frente ao presente estado das coisas.

Um elemento disruptor, como este atrito, seria bem-vindo no meio das artes. O marasmo que ali impera é tal que confere magnitude desproporcionada a eventos relativamente insípidos, como um ocorrido recentemente em São Paulo a partir de uma resenha crítica atacando uma mostra mediana e o subseqüente debate público reunindo o autor do artigo (curiosamente um pintor) e a curadora da mostra (curiosamente uma jornalista-crítica de arte). Para além da controvérsia em torno do acontecimento, pôde-se aferir ao menos um fator positivo na razoável imobilização gerada pelo mesmo: a constatação de que há um anseio latente por manifestações dessa natureza, cada vez mais escassas no meio das artes.

Feito este breve diagnóstico-depoimento, aposta-se que os "jovens críticos" de hoje sigam, como estão, empenhados na prospecção e acompanhamento da produção artística que os cerca, pensando o presente, assim como que estejam em estreita sintonia com o trabalho de também jovens artistas de quem freqüentemente se tornam os principais interlocutores – talvez a tarefa mais premente e de maior responsabilidade desta nova geração de teóricos. Essa dinâmica pode inclusive proporcionar que uma salutar cumplicidade – inerente aos mútuos anseios – se estabeleça entre ambas as partes, contribuindo para enriquecer essa experiência. Mas sustento que, independentemente de seu foco de atuação estar centrado na esfera institucional, acadêmica ou qual for, a atividade da crítica ("jovem" ou nem tanto) ganha em intensidade quando se busca, sempre que possível, aquele ruído – o atrito assimilado como elemento de revitalização de seu mister – ao invés de se ater a chapinhar confortavelmente sobre as águas tépidas de convenções que parecem ver na apologia o único caminho a ser seguido.

Nota

1. "Transformações na esfera da crítica". *In* revista *Ars*. nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

Circuito

A Primeira Bienal I

Mário Pedrosa

Graças à energia empreendedora de Francisco Matarazzo Sobrinho e seus colaboradores diretos do Museu de Arte Moderna, a *I Bienal de São Paulo* marca uma data na evolução das artes no Brasil. Trata-se de um acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis. Não somente para o Brasil como para o nosso continente e mesmo para a velha Europa.

Para nós, brasileiros, sua importância é decisiva. Ainda que com lacunas, os salões do Trianon da Avenida Paulista nos deram uma visão realmente de conjunto de toda a arte mundial da atualidade. Todas as tendências ali estavam representadas, inclusive o neo-realismo decadente de inspiração comunista. Por essa forma, as atividades artísticas oficiais dos países russificados europeus, apesar de não representados na Bienal (e foi pena), puderam através de algumas amostras estar presentes no certame.

O público brasileiro tem assim, pela primeira vez, contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. Mas ninguém saiu ou sairá dali indiferente. Até guardas-civis que mantêm a ordem do Trianon têm perdido a imperturbabilidade funcional para explodir em invectivas, imprecações irônicas ou furiosas diante das manifestações mais vanguardeiras ou audaciosas ali expostas. E, no entanto, essas explosões são em geral provocadas pelos espécimes mais serenos, mais equilibrados, os que menos se propõem escandalizar ou impor-se espetacularmente. Refiro-me às expressões mais puras, mais austeras da poderosa corrente dos abstracionismos não-figurativistas. Em face de suas realizações mais radicais e sem compromissos, com as telas de um Magnelli no pavilhão italiano, de uma Taüber-Arp, de um Paulo Lohse ou mesmo de um Bodmer no suíço, ou de qualquer outro artista abstrato puro, os visitantes se detêm intrigados. Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo ou de um nexo externo que lhes permita penetrar naquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis.

Eis por que as pinturas e esculturas fauvistas ou cubistas derivadas de Matisse, Picasso ou Laurens, tornam-se mais acessíveis quando comparadas aos trabalhos despoja-

dos de qualquer alusão realista ou naturalista. As deformações das figuras, os monstros picassianos, as perversões matissianas aparecem mais toleráveis, porque o público percebe naquelas algo em que se apegar, uns restos da realidade objetiva. Mesmo as detestando, à primeira vista, os visitantes as "entendem". Ou terminam imaginando de que se trata. Entendem o feio, o horroroso, o grotesco, as distorções, reconhecendo através deles figuras, objetos etc. E isso permite que especulem sobre as intenções supostas ou verdadeiras do artista. E tiram daí alguma satisfação. Mas diante de um quadro abstrato eles estão reduzidos à árida solidão do próprio ego.

Hoje, com quarenta ou cinqüenta anos de distância do início do movimento fauvista ou cubista, o público considera a arte de Picasso e Matisse, Braque e Léger, Permecke e Marin com sua enorme descendência atual, como um expressionismo atuante e temperamental, isto é, uma revolta romântica. Ao lado deles, o italiano Campigli traz um certo apaziguamento, pois, em meio ao tumulto ou ao enigma, à charada, oferece algo de compreensível, reconfortante e, afinal, belo. Os visitantes deleitam-se em frente às figuras campiglianas, na sua elegância arcaica e algo rígida, com suas cores indecisas ou terras, com sua aderência clássica ao muro como um respeitável e venerando mosaico antigo. Campigli serve, assim, no Trianon, de introdutor diplomático do público no mundo da modernidade artística.

Duas tendências fundamentais polarizam a grande exibição internacional. De um lado a arte realmente moderna, constituída pelos não-figurativistas de todas as nuanças. Do outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativistas. Há também os bastardos de Picasso, Matisse ou Braque: são os Pignons, Birolis e outros Capaillés.

A chamada corrente neo-realista ou dita também de "realismo socialista" dos Güttuzos e outros não conta em absoluto no conjunto. É esse um movimento natimorto, que só existe por uma deliberação de política partidária estranha a qualquer necessidade interior ou intrínseca de ordem estética e criadora. Sua sorte está vinculada à vitória do partido político que o lançou, do mesmo modo que a arte oficial acadêmica está vinculada aos poderes oficiais, amarrados, por definição e função, à rotina de uma tradição morta e ao conservadorismo. A vitória desse "neo-realismo" traria como conseqüência inevitável a volta ao estado em que se encontravam as artes plásticas antes de 1910. Quanto ao surrealismo, está ali representado por uma bela coleção de quadros do belga Delvaux. Entra agora pelos olhos adentro que, plasticamente, o movimento surrealista é coisa do passado. Apesar do estilo, da boa qualidade artesanal de sua pintura, a obra de Delvaux oscila entre o *pompier* e a literatura.

O figurativismo mitigado de Chastel, as preocupações plásticas quase abstratas de Bazaine, eis em que consiste a atual Escola de Paris. No fundo, trata-se de um movimento para além do figurativismo; uma manifestação de formalismo expressionista, fundado na deformação plástica do pós-cubismo e na redução do objeto a uma mera transferência estrutural imponderável. Quanto aos sub-Picassos e sub-Matisses, de todo o mundo, representam ali o passado imediato. Daí o distanciamento em que se acham da sensibilidade de hoje. Aos olhos dos artistas e apreciadores mais iniciados, essa última modalidade surge agora como a moda de ontem, a de nossos pais ou de nossa juventude, e que sempre nos aparece como mais arcaica, ridícula e incompreensível do que a de nossos avós ou bisavós.

A Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do País uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame do Trianon veio dar aos artistas brasileiros. A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos. Pararam nos arredores de 1920. (Em outras crônicas voltaremos ao assunto, de capital importância.) Essa mesma lição servirá também às artes dos países continentais. Até mesmo aos Estados Unidos, onde confluem com uma violência inaudita o novo e velho, o presente e o passado, o que é morto e o que está nascendo, as mistificações de um Peter Blume e as pesquisas honestas e severas de um Pollock, de um David Hare. A Bienal paulista lhes poderá trazer, pois, uma mensagem de coerência e de enobrecimento do moderno pelo estilo, coisa de que os americanos estão muito precisados.

Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza.

Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzu. A América reconhece melhor o futuro – que está com Taüber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.

Cruzeiro do Sul

Cildo Meireles

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, CRUZEIRO DO SUL. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se TORDESILHAS. A parte leste vocês mais ou menos conhecem, por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar, do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. É dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças. Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes, e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais. Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os *hippies* e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências histéricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual-works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama-de-gato. No seu ventre ela traz ainda o acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas. Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a história desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas fantásticas. Porque o povo cuja história são lendas e fábulas é um povo feliz.

Salão de Verão: dois depoimentos

Walmir Ayala

O *Salão de Verão* está em seus últimos dias. Cumpriu uma importante missão – foi de uma abertura exemplar, premiou o protesto, tirou da contestação a exata experiência, documentou os mais vivos e universalizantes rumos da arte nova no País. Em dois anos apenas bateu um recorde de maturidade. E não vai parar aí. Um júri constituído por Antônio Bento (presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte), Carmem Portinho (diretora da Escola Superior de Desenho Industrial), Roberto Pontual (autor do Dicionário das Artes Plásticas no Brasil), Alcídio Mafra de Sousa (professor de História da Arte no Instituto de Belas-Artes e diretor das Edições Bloch) e o redator desta coluna, selecionou 118 artistas e 470 trabalhos, entre os 1.500 apresentados. O rigoroso corte de quase 80% visou à depuração de um panorama útil ao artista e ao público, dentro de um critério exclusivo de informação objetiva e ampla do nosso nível de criatividade. Hoje esta página traz a público o depoimento de dois membros do júri. Antônio Bento assina o artigo intitulado "O Salão dos Jovens" e Roberto Pontual o artigo intitulado "Objeto e Objeções," nos quais pontos como "a vez é dos jovens", "antiarte e anarquismo", "a renovação das classificações", "a potência da realidade e o rompimento natural das limitações regulamentares" etc., são analisados sintética e claramente.

Objeto e objeções

Roberto Pontual

Compreende-se o grito de alguns contra os salões de arte, pois em princípio estes ainda representam rigidez de arcabouço, cerceamento de experiências e atenuação de vitalidade, em um momento de tão ampla movência criativa e contestadora, como o nosso. Disse "em princípio" porque, se os regulamentos desses certames permanecem quase sempre defasados em relação à época ou se fossilizaram – como no caso das categorias convencionais, por exemplo – a própria potência e pressão da realidade mais contemporânea tem se encarregado, em muitas circunstâncias, de levar os júris de seleção e premiação a um rompimento tácito e prático com as limitações impostas pelos mesmos regulamentos. A realidade nova sabe encontrar as brechas, por onde flexivelmente investe e se afirma; de outro lado – apesar das arrebatadas e indefinidas romarias contra a crítica de arte, sem a indispensável preocupação de antes definir o que ela foi e está sendo, para só então negá-la ou dividir suas águas – muitos dos que atuam em júris vêm procurando detectar essas brechas, de modo a deixar que por elas passe o

novo com toda a sua implícita violência e violentação. Basta recordar o que se tem visto em vários salões mais recentes (regidos por regulamentos mais ou menos assemelhados), como o da *Bússola* ou o que permanece exposto neste *II Salão de Verão*. É verdade que eles não se vêem constituindo exclusivamente do novo e de suas vizinhanças, refletindo mais a multiplicidade de atitudes, rumos e depoimentos que um corte transversal na contemporaneidade propícia. No entanto em mais de um caso a posição desses júris tem sido a de dispor-se desde logo a aceitar tudo o que denote um mínimo de pesquisa (abertura para a vida), de vontade de inventar e de romper o estabelecido; se, nesse sentido, mais não se encontra de novo no atual *Salão de Verão* é porque praticamente nada mais havia, entre os trabalhos inscritos, que contivesse esse mínimo de contribuição para o conhecimento e a mudança do mundo.

Se cabe contestar os salões, como sintomas do passado e da ociosidade de uma arte dita desfibrada, bem mais importante me parece propor as soluções viáveis e, paralelamente, compreender que é impossível chegar a elas por um salto sem medida, jogando ácido sobre o que existe ainda em sangue e serve de elo, ou varrendo de repente vastas parcelas de mundo e de seres humanos com a vassoura míope e estigmatizante do sectarismo. A antiarte ou a contra-arte também devem servir o humano, sem limitá-lo em nada e em nenhuma circunstância, pois exatamente para isto surgiram e começam a se fixar. A atitude de contestação não pode valer apenas por si mesma; estaria, neste caso, estruturalmente identificada, digamos, com a arte-pela-arte; seria em última instância, um repúdio minado pela mística da autofagia.

O *II Salão de Verão* incorporou tranqüilamente, entre os selecionados, duas tentativas de contestação da sua própria estrutura e da de outros certames semelhantes. O que se pode discutir é até que ponto essas tentativas alcançaram seus propósitos, em resultados práticos de alguma utilidade. A meu ver, a proposta de Umberto da Costa Barros concluiu-se plenamente correta e conseqüentemente fértil: investindo contra a rigidez da arrumação das mostras de arte – repetida sem fim e sem criatividade ao longo de tantos anos – ele fincou ao mesmo tempo a crítica e estabeleceu as possibilidades de uma nova ordenação, a saída após a quebra, a porta por enquanto ilimitadamente aberta. Os painéis deixam de ser o suporte funcional mas mudo e álgido de antes, a fim de se transmudarem em formas vivas, em linguagem emergindo, em disponibilidade para a presença do futuro. O nível de racionalidade dessa proposta, intimamente ligada a uma visão descontraída e bem-humorada do nosso mundo de agora, coloca-a em oposição ao *manifesto* (ou manifestos) de Barrio. A análise detida dos textos que esses manifestos procuram divulgar indica imediatamente a sua inconsistência: são, sobretudo, um palavrório que a nada leva, ou que leva apenas à possibilidade de Barrio elaborar, em precários silogismos (muito ao gosto de quem vive da pressa e voa sobre as coisas), suas frases de efeito, sem efeito. A impressão que se tem é de que ele quis aproveitar a superfície de uma situação, repudiando o pleno mergulho nela para encontrar saída, como outros mais silenciosamente buscam. Em contrapartida, quando aprovei a entrada de seus trabalhos no Salão quis contribuir para que o público pudesse julgá-los por si mesmo e comparar os muitos modos de contestação, até chegar, pelo uso do raciocínio, a visualizar os úteis e os inúteis. Mas Barrio – a concluir por suas declarações à praça – queria ao mesmo tempo ser aceito e ser cortado do Salão, de forma que o júri, em qualquer das circunstâncias, lhe viesse a servir de massa de manobra. Nem todas as sutilezas, no entanto, lhe pertencem: com um farelo de calma se verá que o júri soube ser mais sutil e prático, contestando, por incorporação, uma contestação que nada contestava realmente. E contestando sem excluí-la da vista e da análise de qualquer pessoa. De minha parte, proponho para os trabalhos de Barrio uma nova categoria: a das coisas que, ao mesmo tempo, estão e não estão, dependendo do desejo do autor. Isto lhe arrefeceria a veemência.

Diversos outros trabalhos, em geral incluídos nesse setor tão amplo do *objeto*, também se dedicam à contestação do que se estabeleceu e se fixou na continuidade da prática. Indiscutivelmente, foi no campo do *objeto* que se concentrou o melhor deste *Salão de Verão*, pelo simples fato da criatividade que está implícita na contestação que essa categoria sintetizadora e superadora de todas as demais propicia. O prêmio maior dado aos objetos verbais e ambientais de Osmar Dillon veio colocar em evidência o insistente salto para este rumo, no momento; salto que o próprio Dillon já caminhara, no início da década de 1960, ao incorporar-se ao movimento neoconcreto e ao intuir toda a múltipla amplitude da teoria do *não-objeto*, então estabelecida e praticada por Ferreira Gullar (por que ninguém se importa em rediscutir esta teoria? A meu ver, ela é a melhor contribuição, no Brasil, para o estudo disto que, 10 anos mais tarde, se encontra no centro dos debates). Citaria ainda, nesse campo do objeto e do ambiente, as contribuições de Mônica Galceram e Celso Roberto Diniz, ao erguerem no Salão uma tenda de macumba em que, ao lado de todo o vigor da apreensão do popular, há a segurança da formulação do espaço cênico e da distribuição precisa de cada mínima peça; Antônio Henrique de Proença, cuja *caixa-de-ovos* se situa entre as melhores e mais violentas críticas que conheço da massificação do ser humano, posto esterilmente em compartimentos de gavetas numeradas para ali esperar o apodrecimento; Paulo Roberto Leal, propondo a visualidade do ludismo, derivado não só de mexer, mas também de ver o que se mexe: o jogo de dominó essencializado em um movimento de formas simples no espaço; Mário José Borriello, com um altar para a contorsão e o riso, causticamente penetrável; e Daniel Azulay, que soube transferir para seus três objetos o humor e a ironia de sua atividade diária.

Concluir? Se a arte e a crítica de arte morreram ou não – problema para cujo debate o *II Salão de Verão* contribuiu bastante – trata-se para mim de um ponto ocioso, desde que não sejam razoavelmente bem definidos os termos da questão. Que arte morreu? Qual a crítica de arte que se deverá fechar em túmulo? E, além do mais: a arte, a crítica de arte – tudo, enfim, nos nossos negócios humanos – está sempre morrendo para poder viver. Nisto, prescindem daqueles que querem viver de sua morte.

O salão dos jovens

ANTONIO BENTO

O *Salão de Verão* (iniciativa do *Jornal do Brasil*, com o patrocínio do Banco Andrade Arnaud) já se tornou a melhor competição jovem do Brasil. Isto acontece porque a exibição é destinada rigorosamente aos estreantes ou aos novos, que ainda não obtiveram prêmios em outros salões. Esta exigência regulamentar faz com que a mostra seja de fato uma manifestação de arte jovem, aberta ao mesmo tempo a todas as experiências, pesquisas e audácias. Aliás, esta é a ambição da Bienal de Paris que, mesmo mantendo as categorias, propõe-se a ser a Bienal dos Jovens, não apenas da França senão também do mundo inteiro.

Sendo um Salão destinado aos novos, vários alunos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nele tiveram ingresso este ano: cinco do Curso de Cultura Visual Contemporâneo, – Nélson Augusto, Mag Chacel, Estela Guerra Anciães, Sônia do Vale e Lúcia Pereira de Lucena. Do *atelier* de Gravura, de nove concorrentes, foram aceitos oito: Olga Lebedeff, Ada Tupino, Gicelda Van Der Lindem, Marilene Metran Kritsinolis, Felipe Zacarias Lopes, Bruno Maisonette Lobato, José Luís Ligiero Coelho e Rosalina Cândido Mendes de Almeida. Finalmente, dois alunos do *atelier* de Escultura, Mônica Galceran e João Carlos Goldberg, também estão presentes nos *II Salão de Verão*, juntamente com outros ex-alunos do MAM. Isso vem comprovar que a competição é de fato aberta aos jovens e às suas propostas.

Entre os jovens inconformistas ou revoltados, conta-se Barrio, que concorreu com um manifesto, inscrito como desenho, repetido em três tábuas. O júri aceitou-o como um trabalho de protesto. Imitando a obra dos escribas das velhas civilizações, Barrio traçou laboriosamente suas razões na madeira. Estranho é que se tenha insurgido contra o júri pelo fato da aceitação do seu manifesto, que ele próprio classifica como lixo (sic), "tal como o lixo que acumulei junto às minhas trouxas ensangüentadas no *Salão da Bússola*".

Isso denota a posição de Barrio que é antiarte, antiestética, anticultura. Não há novidade na sua posição, análoga à de muitos jovens que nos últimos anos têm-se declarado anarquistas, enquanto outros proclamam-se filiados a Dada e fazem trabalhos que se assemelham aos dos adeptos dessa corrente, nascida há mais de meio século.

Ainda depois da Primeira Guerra Mundial ou logo após a Segunda, havia motivo para a antiarte. Já agora esse tipo de protesto é anárquico e negativista. E se arrisca mesmo a se tornar uma pura academia Dada, negando a tradição revolucionária dessa tendência, surgida na segunda década do século. Há críticos que ainda julgam válida essa espécie de protesto.

Aliás, os traços ensangüentados de Barrio, como tantos outros milhares de objetos dessa natureza que aparecem nas bienais ou nos salões modernos, só cumprem o seu destino quando são aceitos pelos júris e vistos pelo público. É esse o único *consumo* a que se propõem, pois ninguém compra o lixo residual da cultura contemporânea, mesmo com a melhor publicidade da sociedade de consumo.

Não existe ainda uma estatística feita para comprovar a enorme percentagem das artes plásticas contemporâneas que vai para o lixo, por falta de compradores ou de utilização posterior. Há hoje vários milhões de artistas plásticos trabalhando incessantemente, em todos os países. Na melhor das hipóteses, só 10 ou 15 desses produtores de pinturas, desenhos, gravuras, objetos e esculturas vendem regularmente seus trabalhos. Já se vê que o lixo resultante dessa superprodução encalhada das artes atuais é colossal, em todos os continentes.

Através do novo manifesto mimeografado que escreveu e distribuiu na abertura do *II Salão de Verão*, Barrio toma posição contra o júri, contra o regulamento do *Salão de Verão*, contra a classificação das artes, contra a crítica e contra os salões. Tudo isso é ainda antiarte, inconformismo anarquista ou niilista.

A classificação das artes vem da antiguidade e tem mudado através do tempo. Só durante um período relativamente curto da história, foram as artes chamadas de *belas*. Diz Barrio que o *Salão de Verão* defende "o caduco sistema de belas-artes, cuja base é a divisão da arte em categorias." Antes e depois de sua classificação como belas, as artes têm-se dividido em categorias, que se relacionam a diferentes técnicas. E assim continuará a ser, com as técnicas conservadas e com as que forem sendo criadas pelo gênio do homem.

Mas, se desde o começo deste século o critério de classificação das belas-artes foi repudiado, ainda hoje filósofos e espíritos avançados defendem a sua validade. É o caso do próprio caudilho da mocidade vanguardista atual, Herbert Marcuse, que exalta a estética de Schiller e acha que o repúdio da beleza foi uma das desgraças que a civilização repressora trouxe para os tempos modernos.

Também não tem sentido a ofensiva dos jovens artistas contra os museus e os salões. Se esses se fecharem, onde os novos poderão mostrar seus trabalhos, conquistar prêmios e bolsas de estudo? Afinal, não existem ainda e talvez jamais existam salões ou feiras anarquistas em Paris, Londres, Moscou, Pequim ou Havana, pois a civilização é implacável, tanto a capitalista como a socialista.

Podem desaparecer as galerias particulares e o *marchand-de-tableaux* dos nossos dias. Mas, qualquer que seja o regime coletivista, socialista ou totalitário que surgir, deverão sempre existir salões e exposições, mesmo que no futuro a arte seja produzida de preferência pela indústria.

A guerra aos museus, aos salões e às categorias resulta no fundo de uma idéia totalitária.

Mesmo em relação às artes avançadas do futuro, temporais ou espaciais, de caráter puramente tecnológico, certamente vão permanecer as respectivas categorias. Esta é uma exigência da própria teoria da arte.

Quanto ao mais, recebo esportivamente as acusações de Barrio ao júri de que tive a honra de participar, tanto as ponderáveis como as insensatas, pois sei que ele está disputando, com a agressividade própria dos jovens, um lugar ao sol na cidade das Artes.

Tenho seu manifesto como uma das notas polêmicas do *Salão de Verão*, que vai, decerto, permanecer aberto às audácias, às rusgas, às implicâncias e aos protestos dos jovens. É o que acontece com a mostra agora apresentada no MAM, onde podem ser vistos alguns novos de talento, pertencentes às tendências vivas da arte atual.

Estou certo de que o *Salão de Verão*, na sua continuidade, prestará um grande serviço aos jovens e à cultura artística do Brasil.

Análise do circuito

RONALDO BRITO

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valorizam o objeto-fetiche em vez de o produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas. O seu verdadeiro público em potencial, os estudantes, está distante dela. E não por escolha, mas por causa de uma situação que é necessária mais que nunca, compreende.

I – Circuito e Mercado de Arte

Nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. Ainda parecem, talvez. Mas a frase acima não tem mais valor crítico: a esta altura é uma simples constatação que, permanecendo nesses estreitos termos, pode mesmo servir como obstáculo para uma investigação mais rigorosa acerca da situação da arte no Brasil. (Por situação da arte entenda-se não apenas o momento produtivo dos artistas mas o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais.)

Vamos colocar as questões pertinentes. A questão agora não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. A questão não é diagnosticar um sintoma, mas conhecer uma realidade para poder intervir nela. Esta não é somente uma distinção epistemológica. Talvez por aí passe a linha que separa duas posições sem dúvida antagônicas em relação ao circuito: a dos que pretendem transformá-lo e a dos que pretendem acompanhá-lo em suas mudanças.

Não é suficiente, por exemplo, afirmar que a implantação e consolidação do mercado foi o fator dominante na arte brasileira dos anos 70, ampliando o público comprador dentro de um certo setor (afastando outros setores, certamente) e produzindo graves distorções tanto na área de produção – é o caso do famoso "estilo" acrílico – quanto na área crítica – sacralizando obras desimportantes, recalcando outras importantes etc. É preciso analisar os vários aspectos dessa ideologia do mercado que foi e ainda é dominante no circuito. É ingênuo supor que ela se reduza a uma questão financeira e que todo o seu jogo seja descobrir o que é vendável e o que não é.

Para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores,

marchands e público – e colocou-os a serviço de sua ideologia. Por razões sobretudo locais, essa ideologia era e continua sendo extremamente conservadora. Não, por acaso, mas por absoluta necessidade. O problema do mercado é, em última análise, conquistar um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe. (Num certo nível, o discurso da arte funciona como um nítido processo de discriminação social.[1])

O objetivo do mercado brasileiro é manter intacto o secular estatuto da arte no mundo ocidental: a arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã-ocidental.

A arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social.

A arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião.

A manutenção dessas "verdades" é, paradoxalmente, necessária à ideologia de um mercado que, num outro plano, sabe muito bem o que representa a arte para a maioria de seus compradores: uma sofisticação de consumo, uma peça de decoração, no máximo mais um objeto-fetiche, como os automóveis. Mas é, sem dúvida, o substrato inconsciente desse estatuto que sustenta o consumo de arte nesse nível. É ele que o mercado luta para conservar, modernizando-o, recriando-o a cada nova investida. A tarefa de vender arte nesse sentido prende-se obrigatoriamente à tarefa de defender o estatuto vigente da arte na sociedade – afinal é este estatuto que assegura em última instância a possibilidade do comércio de arte. Daí a necessidade do mercado de elaborar uma estratégia que, sobre cada aspecto específico do circuito, atue de modo pertinente. Trata-se de conservar os valores da arte, o seu mítico e decisivo apelo de consumo. A coisa artística, por excelência.

Uma análise da performance de nosso mercado sem as considerações acima, conduz a conclusões equivocadas. A primeira delas, em curso, é a de atribuir ao mercado uma rigidez que lhe é por definição estranha. A recusa da produção contemporânea, o privilégio dos suportes tradicionais, a volta nostálgica ao passado, suas notórias características, devem ser tomadas exatamente pelo que são: manobras táticas, nada mais. Nos últimos anos, o mercado oficial de arte no Brasil utilizou quase exclusivamente um dispositivo de reação cultural – o bloqueio – que não é sequer o mais eficiente. Na defesa do estatuto tradicional da arte, o bloqueio da produção crítica é uma forma até certo ponto arcaica, embora sempre presente numa ou noutra medida. O processo de recuperação é sem dúvida mais ágil e eficaz, até do escrito ponto de vista comercial. Isso porque inclui a apropriação do produto, distante já de seus pressupostos de produção e devidamente inscrito com as marcações da ideologia oficial. Bloqueio e recuperação são os elementos a serem conceituados, não basta analisar os chamados fenômenos de mercado como os leilões etc.

Através do bloqueio e da recuperação é que o mercado tenta assegurar o controle da produção, e da fruição do trabalho de arte. Controlar a produção significa não apenas privilegiar e recalcar linguagens, mas divulgá-las de certa maneira, num espaço que porta significações prévias, convencionais, neutralizadoras do efeito crítico das propostas. Controlar a fruição também é possível, uma vez que ao vender trabalhos o mercado vende não apenas o objeto mas uma determinada leitura dele. (Prática extensiva a toda a chamada sociedade de consumo, segundo Baudrillard[2].)

A ação do mercado, portanto, está longe de se restringir às transações financeiras. Ele age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda. A ideologia do mercado, por sua vez, opera para enquadrar em limites previamente fixados esse produto até certo ponto explosivo, o trabalho de arte. Operação meticulosa, incessante, que permite a apropriação de um objeto ao mesmo tempo em que se lhe esvazia os significados. Para tanto é necessário atuar em todo o espaço ao redor do trabalho. Examinemos o percurso:

a) O lugar da exposição. Deve ser obviamente institucionalizado como tal (Duchamp já demonstrou como mictório exposto em galeria vira obra de arte). Mais ainda, a própria escritura da exposição deve obedecer a critérios tradicionais, estreitamente solidários de uma certa maneira de "contemplar" arte. É fácil perceber que um trabalho contemporâneo, lido de maneira tradicional, tem efeitos tradicionais.

Para o mercado brasileiro, esses aspectos aparentemente acessórios são taticamente importantes: reforçam, para consumidores ávidos de segurança social, o caráter de solidez e imutabilidade da arte.

b) Os textos críticos. Funcionam como esotéricos apoios publicitários às obras. No caso o esoterismo é imprescindível: trata-se de manter a arte no terreno do ininteligível, do sublime, do não discursivo. O "mundo à parte", enfim. Quando não são vagas divagações metafísicas, esses textos se posicionam de um modo mítico em relação à arte, afastando assim os profanos. O fetiche do trabalho de arte – o que o torna traço distintivo de superioridade no grupo social, o que o torna feixe de medíocres projeções psicológicas – deve ser preservado a todo custo. A função objetiva desses textos não é produzir conhecimento, nem sequer situar os trabalhos no ambiente cultural. Estão ali para superpor mais um nível ao discurso que vai envolver o produto e torná-lo, num primeiro momento, objeto cultural e em seguida objeto de prazer e consumo. O objeto de arte (o nome de seu autor), a galeria (o nome da galeria), o texto (o nome do crítico) são os elementos dessa equação comercial destinada a vender algo que não é apenas objeto mas também e prioritariamente signo social, distribuidor de status. (A rigor são os investimentos sociais que recortam o objeto do mundo das coisas em geral e o transformam em obra de arte.)

Do ponto de vista teórico, esses textos são insignificantes. Defendendo, conscientemente ou não, o isolamento do circuito em relação ao mundo exterior (isto é, a vida social), nem por isso intentam analisar a especificidade do trabalho de arte, auxiliando assim o confusionismo necessário a um mercado que tem como procedimento básico a homogeneização dos discursos, colocando lado a lado propostas diversas entre si. Através da conivência com esse confusionismo e do jogo de aplicação de rótulos – uma forma de eludir questões e recalcá-las – a maioria da produção textual representa um papel até certo ponto importante no dispositivo de recuperação do trabalho de arte. Servem ao mesmo tempo como proteção ao cir-

cuito – sempre em função da posição distinta das chamadas belas-artes na sociedade – e como agentes de dispersão do significado dos trabalhos, uma vez que escamoteiam sua especificidade.

c) A mundanidade. É praticamente a única base externa do nosso circuito de arte. Uma espécie de prolongamento das galerias em dias de inauguração. Para ela sobretudo fluem no momento os efeitos dos trabalhos e nela sobretudo são consumidas as suas significações. A mundanidade está tradicionalmente ligada às artes – e às chamadas artes plásticas em particular – mas num circuito sob o domínio da ideologia do mercado ela se torna assustadora e ridiculamente presente. À sua maneira vaga e desinteligente, exerce uma pressão considerável sobre a produção e a fruição, determinando indiretamente linguagens, privilegiando escolhas e impondo nomes específicos. Como toda audiência, aliás. Talvez não seja exagerado incluir a mundanidade como setor específico do circuito de arte como se apresenta hoje no Brasil.

II – Circuito e produção

A década de 70 inaugurou um novo período na arte brasileira ao estabelecer vínculos concretos entre produção e mercado. Até então o circuito de um modo geral comportava-se de forma mais ou menos amadora, ou melhor, artesanal. Como é notório, a consolidação do mercado de arte brasileiro – o chamado boom – se fez por intermédio de artistas cujas linguagens eram, digamos, redundantes e que por isso mesmo tinham penetração mais fácil junto ao público. A produção contemporânea, submetida também a pressões mais amplas, foi violentamente recalcada.

É claro, entretanto, que não há contradição insuperável entre arte contemporânea e mercado, desde que respeitadas determinadas condições. Pode-se vender tudo, inclusive os xeroxes dos conceituais. Como espero ter demonstrado acima, a ênfase na "descoberta" de artistas do passado foi sobretudo uma questão de "timing" comercial. Era necessário criar, na cabeça do consumidor ignaro, uma "história" da arte brasileira, eleger os heróis, os mitos de nossa tradição cultural. Talvez estejamos ainda vivendo parcialmente essa fase. Mas aproxima-se o momento (se já não está em curso) em que a produção contemporânea será maciçamente confrontada com o mercado: algumas poucas obras serão bloqueadas, a maioria recuperada e entre essas uma ou outra sacralizada. O jogo recomeça, com as mesmas regras.

A apropriação pelo mercado da produção contemporânea não transforma significativamente o circuito. No máximo, introduz modernizações urgentes: o incentivo a suportes menos gastos, a reforma da escritura tradicional das exposições, um maior apoio teórico etc. Uma atitude criticamente inteligente dos artistas (não só deles, mas de todos os que se interessam por arte contemporânea), em defesa de um campo de ação mais livre para os seus trabalhos, envolve a formulação de uma estratégia de ação dentro do mercado e do circuito que reconheça esse fato. Convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inescedível.

O primeiro movimento dessa estratégia seria a meu ver uma luta no sentido de uma maior independência do circuito em relação ao mercado e, mais especificamente em relação à ideologia do mercado. Não se trata, de aboli-la (algo impossível no regime capitalista), mas de restringir a sua penetração, multiplicando discursos críticos paralelos ao seu. Permitir uma fruição menos classista e mais inteligente de seus trabalhos é um interesse unânime dos artistas contemporâneos. Todos desejam que seus produtos sejam consumidos no devido nível: como fatos culturais, polarizadores de debates e leituras críticas.

É óbvio que o simples ingresso de seus trabalhos no mercado – fato afinal desejável – não implica a obtenção desse nível de fruição. Pelo contrário. O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica de continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas, não. Mas pelo menos desde a arte conceitual a produção contemporânea é cada vez mais uma crítica explícita e cerrada ao sistema da arte como está constituído. E essa crítica atinge desde o mascaramento da base conceitual sobre a qual progride o trabalho de arte – mascaramento que é uma das constantes da ideologia do mercado – até a organização das mostras e o próprio estatuto do artista na sociedade.

Independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora – sem prejuízo, é claro, do rigor de articulação interna do trabalho, quesito que me parece indispensável – e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas.

Politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia de arte vigente. E é sobretudo em relação a essa ideologia que a meu ver se define um trabalho contemporâneo: uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte. Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea.

Entende-se bem que não estou propondo uma norma de atuação para os artistas. Faço apenas a defesa de uma inteligência programática frente ao circuito de arte e ao mercado em particular. A partir do raciocínio que entende o circuito como um sistema com suas regras próprias – e que se pretende isolado, quase mítico – considero que só uma ação contínua tem alguma chance de transformá-lo. Não há dúvida, porém, de que esse tipo de ação exige entre outras coi-

sas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de "ser criador" – posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.

III – Circuitos e ambiente cultural

Transformar o circuito de arte, como imagino, significa em primeiro lugar romper com o seu estatuto específico dentro de nosso ambiente cultural. A sua pouca eficácia como manifestação decorre evidentemente da posição vagamente elitista que sempre se lhe atribui no conjunto das chamadas artes. Em parte, é claro, por causa de seu aspecto imediata e diretamente comerciável. Mas, ao contrário do que se costuma pensar, mais do que palco de compra e venda de objetos, o circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica por parte de um pequeno círculo de pessoas. Esse círculo, presente em cada localidade, desempenha um papel muito secundário mas talvez indispensável para o sistema de um modo geral. O circuito de arte, hoje, no Brasil, por exemplo, se reduz praticamente a uma vaga e inútil movimentaçãozinha sem maiores conseqüências.

A simples presença da produção contemporânea no interior do circuito, repito, não basta para transformá-lo. Aqui, outra vez, é preciso desfazer certos equívocos persistentes. Não é verdade que o circuito reaja sectariamente quando defrontado com novas linguagens, nem é verdade que tenha algo assim como preferências estilísticas irreversíveis. Os seus representantes estão sempre e por definição muito menos presos a opções e linguagens pessoais do que a uma determinada maneira de olhar e tratar arte. A dita vanguarda é incômoda apenas na medida em que circunstancialmente coloca em xeque o modo vigente desse olhar e desse tratamento, isto é, quando se percebe que ela está colocando em xeque esse sistema.

É fácil compreender que, *a priori*, o circuito não tem nada contra nenhum trabalho – na medida em que pode inclusive recuperá-lo. Recuperar um trabalho é precisamente vender e estabilizar uma leitura "recuperada" dele. Em princípio, o circuito está pronto a abrigar toda e qualquer obra que julgue não afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável. Nos chamados centros adiantados, ele vive em busca de novas experiências – o nosso, como vimos, está preso ainda ao velho esquema – que servem para mantê-lo como espetáculo atraente, mas basicamente luta pela mesma coisa: a indevassabilidade, o caráter quase iniciático de que se reveste o aprendizado da leitura de arte, a distinção e segurança social advindas de sua freqüência.

Mas se é impossível modificar a ideologia do mercado é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto. É possível pelo menos criar situações alternativas dentro dele. A tentativa de atrair para a audiência da arte contemporânea um público de estudantes, que é deliberadamente (será preciso explicar como?) mantido à margem, pode ser no momento um lance interessante. Talvez seja o início de um vínculo mais forte entre arte e ambiente cultural que é urgente estabelecer: a partir desse vínculo é que se poderá combater com maior eficácia o consumismo da ideologia do mercado. A criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (em universidades e espaços públicos) com pessoas de fora do circuito me parece importante atualmente. Como importante, talvez, seja ter uma tática de contrato com as instituições – menos comprometidas com a ideologia do mercado – que permite uma intervenção em seus espaços e permita obter delas uma projeção mais ampla para discursos críticos paralelos ao do mercado.

Para a elaboração de uma ampla estratégia de intervenção no circuito brasileiro de modo a torná-lo atuante culturalmente vejo dois pontos prioritários, um no campo da prática outro no campo da teoria:

1 – A reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito

Contra essa reorganização, o circuito reage de várias formas – seja tentando configurar como grupismo sectário toda e qualquer movimentação nesse sentido, seja recuperando trabalhos individuais contemporâneos, recortando-os de seu contexto crítico. O fator mais importante que age contra essa reorganização, entretanto, é a própria introjeção por parte dos artistas da ideologia do mercado e do estatuto da arte em nossa sociedade de um modo geral. Levado a acreditar na mítica personalização da figura do artista – passando a viver o seu papel social sob forma de privilégio – os artistas costumam encarar-se uns aos outros como rivais. Dessa maneira, superlegitimam o modo de ação do mercado.

É além disso evidente que o estatuto do artista na sociedade não cobre apenas o aspecto econômico – o artista sendo levado a pensar em si mesmo como uma pequena indústria. Há muitos amplamente difundidos que de uma maneira ou de outra sustentam esse estatuto e compelem a comportamentos específicos. A reação ao pensamento discursivo e à própria inteligência é um desses comportamentos típicos que inibe ou limita a sua prática. Assim como o "olho" – metonímia de uma qualidade intangível que alguns apenas teriam – substitui a inteligência[3] na fruição oficial de arte, talvez se possa dizer que o "talento" (o gênio etc.) substitui na ideologia de muitos artistas o trabalho intelectual. De posse de uma cultura apenas literária, quando não de uma orgulhosa ignorância, torna-se impossível para eles compreenderem com rigor a situação de seus trabalhos no ambiente cultural. Muitos ainda estão enlevados com a velha noção de artista e sentem uma certa nostalgia dela. Mas a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea exige uma ação coletiva dentro da qual a superação desse estatuto é absolutamente necessária.

2 – A formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira

Feita de modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial de arte, resultante em última análise de uma idéia acerca da função da arte na sociedade.

A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas pou-

cas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, tornase urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural.

Notas

1. Ver artigo de Simón Marchán Fiz, "El Objeto Artístico en la Sociedad Industrial Capitalista", no livro *El Arte en la Sociedad Contemporânea* (Fernando Torres Editor.)

2. Ver *La Societé de Consommation*, de Jean Baudrillard (Collection Idée-Gallimard.)

3. Ver *L'Amour de l'Art*, de Pierre Bourdieu (Editions Minuit.)

Mamãe Belas-Artes

José Resende e Ronaldo Brito

O meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das Belas-Artes. Pode parecer incrível a simples menção desse sistema dado como morto desde o início do século, quando aparecem as vanguardas construtivas Dada e Surrealismo, mas é inevitável. Trata-se de um conjunto de regras estatutárias que, embora em crise, segue em vigência e sobredetermina a presença social do trabalho de arte, sua espécie de circulação e os efeitos culturais que produz. Contra as aparências, ainda estamos às voltas com o processo de falência do sistema de Belas-Artes, com a resistência (no sentido psicanalítico do termo) do meio de arte local em romper com essa tradição.

Este texto pretende ser uma análise, seguindo metaforicamente a lógica freudiana, dos compromissos e sintomas que o meio de arte local vai apresentar em seu processo de resistência à arte contemporânea e seu desejo de romper com o estatuto de Belas-Artes. Compromissos formados para ajustar o incontornável sentimento de falência com a pressão das forças transformadoras e destinadas, é óbvio, a manter a situação. Sintomas, depressivos ou histéricos, que vão repor à superfície a seu modo desviado a questão que se procura recalcar: a crise da arte, o lugar contraditório de seu lugar e de sua função cultural. Para fixar um limite, digamos que desde Cézanne as chamadas artes plásticas encontram-se em estado de crise. Não se trata de uma simples crise de valores estéticos, bem-entendido. O rompimento, na tela, do espaço renascentista, do espaço clássico de representação, tem como inevitável conseqüência o questionamento do lugar social da arte.

O que passa a estar em questão é não apenas o código perceptivo, a organização visual imposta pelo humanismo clássico, mas o próprio estatuto das Belas-Artes que a classe burguesa ascendente reservara para o trabalho de arte. E nenhum lance Dada, nenhuma manobra duchampiana e muito menos nenhum projeto construtivo, diferentes tentativas de abordar, romper ou solucionar a crise, pôde por si só resolver a contradição. Essa crise, essa contradição permanece o solo da produção contemporânea.

A questão da transformação das linguagens, cruza portanto com a questão da presença social da arte. Existe aí uma inextrincável solidariedade que não pode ser rompida sob pena de se cair no formalismo ou no sociologismo baratos. O processo de produção das linguagens contemporâneas é

indissociável do seu choque com o ambiente cultural e mais adiante, com o sistema social onde opera. Pode-se ir mais longe e afirmar que os seus problemas, o que seria sua *démarche* interna, só podem ser localizados a partir de uma leitura da crise objetiva em que se situa. Não há essa região escatológica da criação pura, mas também não há o *problema social* "objetivo" da circulação da arte fora de estratégias de linguagens.

É precisamente este estado de crise, essa indefinição relativa ao seu valor social, que transforma o objeto de arte no oposto daquilo que significava tradicionalmente: de representante do Belo puro e eterno, depositário dos cânones sublimes da proporcionalidade perfeita, esse objeto passou à condição de *cigano cultural*, sem bases fixas ou estáveis, em sucessivas e surpreendentes mutações. Antigo fruto da sábia habilidade manual que consagrava o *Belo Ideal*, tornou-se agora resultado de uma espécie de vagabundagem intelectual sem demarcações epistemológicas possíveis. Mas, aí o paradoxo, ainda assim cumpre o percurso previamente fixado para o objeto tradicional de arte, está guardado e protegido pela mesma ideologia. Ninguém parece notar o ridículo, a inadequação empírica entre os museus e galerias e as coisas que cada vez mais estão sendo exibidas ou colecionadas ali.

Repetimos: não há solução para essa crise fora de uma transformação social em ampla escala. Um novo estatuto para o trabalho de arte, para o processo cultural em geral, está a esse preço. Este texto não solicita do meio de arte brasileiro a solução da crise, mas o seu reconhecimento, o que equivale dizer, o reconhecimento do espaço da contemporaneidade. É a esse espaço contraditório, móvel e polêmico, que põe em xeque o lugar eterno das Belas-Artes, que se procura resistir mediante uma espécie de bloqueio da tradição elitista. Não estamos tentando armar um confronto, com um raciocínio paranóide, entre forças elitistas e forças democráticas direta e imediatamente identificáveis dentro do meio de arte brasileiro. Estamos procurando apontar a luta surda, mas objetiva, que se trava ali, inclusive na cabeça de muitos agentes. É bom não esquecer que o reconhecimento desse espaço da contemporaneidade implica a transformação de procedimentos objetivos do mercado e das instituições e nesse jogo dançam posições e privilégios pessoais.

Arte Brasileira: um compromisso e seus sintomas históricos

Um ponto específico que gostaríamos de tocar agora é o da *Arte Brasileira*, sintagma que pretende ter uma inscrição crítica e renovadora em nosso meio de arte. De início, é necessário pôr a nu a demanda ideológica desse sintagma, a sua reivindicação de *naturalidade*. Aparentemente nada mais natural do que a solicitação de uma arte pertinente à realidade nacional, que ponha em questão os dados dessa realidade. É claro que a posição *Arte Brasileira* não significa apenas isto. Na verdade, como toda ideologia de produção, ela implica compromissos com determinados esquemas de mercado, e mais ainda, pressupõe um projeto cultural amplo em função do qual opera, com ou sem consciência, não importa. Isso para deixar explícito que não vamos discutir o problema abstrato de uma arte brasileira, mas uma posição concreta que exprime uma preocupação nacionalista.

É o seguinte: enquanto se discute a questão *Arte Brasileira* não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão *Arte Brasileira* vai surgir como álibi, como *compromisso*, para não se discutir o *espaço da contemporaneidade*. Em sua materialidade cultural, por meio de seus esquemas formais, a posição *Arte Brasileira* vai ter uma inscrição conservadora em nosso meio de arte. Quer dizer, embora possivelmente oriunda de um desejo crítico e por certo solicitando um caráter crítico, essa posição significa a formação de um compromisso entre o reconhecimento da inoperância de um meio e a vontade (ou a necessidade) de manutenção desse mesmo meio.

Como todo compromisso, este vai reaparecer, deslocado, num sintoma histérico: o grito pela união nacional, a ânsia de fazer penetrar o povo nesse domínio tradicionalmente elitista. Um humanismo às vezes patético escorre dessas manifestações tão grandiloqüentes quanto defasadas. As idéias de *povo*, *brasilidade*, *latino-americanidade* funcionam nesse contexto como autênticos fetiches, têm o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais. As pequenas contradições reais que dizem respeito à divisão de classes, monopólio do saber, poderes institucionais e outros detalhes.

É preciso tentar ler freudianamente a estratégia cultural nacionalista e o que chamaríamos de seu pragmatismo-utópico. Não se trata de uma aporia filosófica, mas algo explicável empiricamente. O problema é ver como o impossível atua aí dentro, de que maneira ele pode vir a ser capitalizado. Histórias que acabam mal sempre podem acabar bem, na bilheteria, por exemplo. O fato dessa estratégia encerrar-se num impasse insolúvel – superar as barreiras de classe e promover a identidade cultural do povo brasileiro – pode não significar uma contradição insuperável. Desde que não se chegue a um impasse, mas que se situe nele com algum conforto. E como tudo o mais, impasses tornam-se prioridades. A estratégia cultural nacionalista é proprietária das ações descolonizadoras, reivindica os direitos exclusivos sobre esse gênero de manobra cultural revolucionária.

Detectado o impasse, sua jurisdição e suas características, vejamos os seus produtos, ou os seus sintomas. No meio de arte, há duas variantes principais: o esquema da figuração tradicional, com sua temática nacionalista ou terceiro-mundista, e o esquema arte nas ruas com seus diversos projetos de inserir a arte no cotidiano massificado. Apesar das diferenças aparentes, é fácil demonstrar a solidariedade dos dois esquemas a uma única matriz ideológica. São variantes táticas de uma mesma estratégia.

A figuração nacionalista pode ser vista como uma conversão histérica de tipo místico, mais ou menos espírita, através das irradiações das telas que põem em cena a realidade local estaria se organizando o concerto de um Brasil total, estaria se formando magicamente a identidade comum do homem brasileiro. Já se chamou a essa espécie de exorcismo *Visão da Terra*, chame-se como quiser esse conglomerado de intuições telúricas, lugares-comuns popularistas e arcaísmos ideológicos, o certo é que não raro compõe um perfeito cartão-postal turístico.

Estamos mais uma vez diante da velha ideologia naturalista de fotografar o real e dele extrair um sentido pleno e imediatamente comunicável. É por assim dizer uma estética da "corrente", conteúdos que passariam magicamente por cada um e alterariam a comunidade. A suposição é não ape-

nas de que o real é um *a priori* que se entrega imediatamente, é legível em sua trama aparente, mas também que os conteúdos culturais pululam livremente, sem obstáculos (a não ser, é claro, a censura), e alcançam as consciências. Com toda certeza, isso é uma ilusão. Mas atenção: uma ilusão não inocente, uma ilusão conveniente. O recalque da materialidade cultural, dos dispositivos institucionais, é por assim dizer o real dessa ilusão, o seu cálculo de capitalização. Os idealismos podem se tornar, afinal, manobras realistas e o humanismo populista que essa figuração segrega adere firmemente à estrutura do nosso ambiente cultural.

Já as manifestações do esquema *Arte nas Ruas* podem ser classificadas como sintomas histéricos de tipo furioso, com matizes simultaneamente eufóricos e nostálgicos. O desejo aqui é invadir a cidade criativamente, espalhar arte por viadutos e túneis, estetizar à força a vida miserável das metrópoles. Uma espécie de frenesi que insiste em passar por cima da realidade. A nostalgia da *pólis* grega, tema que ronda obsessivamente a cultura ocidental, toma aqui uma de suas figuras mais grotescas.

Mais uma vez é preciso esclarecer o real que se encontra por trás desse delírio, mais uma vez é preciso mostrar o seu cálculo. Não há dúvida de que se trata de um delírio, mas não ali onde se pensa. Claro, a *pólis* sai intacta de toda essa agitação, ninguém toma conhecimento, tudo passa ao largo do real. No entanto, esse desejo de *Arte nas Ruas* funciona muito bem exatamente fora delas, encaixa-se com perfeição nos limites da instituição. Vai ver e o delírio não é do louco, mas do médico.

De fato, num paradoxo aparente, essa vontade de levar a arte às ruas e com isso escapar ao confinamento em que se debate, depende estritamente da instituição que existe para confiná-la. Os agentes dessa vontade estão, talvez mais do que todos os outros artistas, submetidos a contatos e aos interesses dessa instituição. Quase sempre é ela quem patrocina as investidas nesse sentido e eis que, num passe de mágica, aqueles que mais queriam sair de seus domínios tornam-se os mais institucionalizados. Os que estão mais do lado de dentro. Esta é a lógica objetiva do delírio.

A questão não é condenar moralmente essa atitude, é óbvio, mas reconhecer os limites e a ideologia dessa posição. O que pretendemos demonstrar e como, contra as primeiras impressões, aí está presente mais uma forma de reação ao que definimos como o espaço da contemporaneidade, se por isto entendemos um desejo materialista de produzir e pensar o trabalho cultural. É possível ver o esquema *Arte nas Ruas* como a simples extensão da figuração nacionalista tradicional, talvez como uma tentativa de modernização desse realismo naturalista. Os elementos ideológicos são os mesmos: a crença metafísica na arte como meio de expressão, não como processo de produção histórica e institucionalmente determinado, o tema do reflexo mecânico e o seu correlato do real como ordenação *a priori*, a formação de compromissos idealistas determinada pela procura de positividades exemplares e assim por diante.

O que se apresenta na posição *Arte Brasileira*, em suas duas variantes analisadas, é uma vontade de democracia abstrata, senão delirante, que repousa precisamente sobre o recalque da luta política concreta no campo cultural. Porque escamoteia a base institucional onde se dá essa luta, o contexto que vai definir estrategicamente o peso e o sentido das linguagens em seu confronto atual.

O choque das linguagens, eis o que não interessa a essa posição ocupada em erguer o *monumento* de uma arte em si brasileira. A realidade do trabalho de arte é isolada para longe de qualquer embate cultural possível: afinal, como politizar as relações entre o trabalho de arte e essa totalidade platônica e intangível que é a nação ou o povo brasileiro, formulação ideológica em nome de quem essa formulação fala?

Vazio Cultural: Um compromisso e seus sintomas depressivos

Outro sintagma de circulação corrente no meio de arte brasileiro é o *Vazio Cultural*, que surge quase sempre na boca dos poderes institucionais para justificar a sua própria disfunção. Os críticos se lamentam, os burocratas se lamentam, a culpa portanto só pode ser da produção, sofisma descarado, muito pouco engenhoso. Pode-se analisar esse vazio como mais um compromisso do circuito para conjurar os perigos da transformação e o pânico da estagnação. Apenas aqui, ao invés do que ocorre com sintagma *Arte Brasileira*, os sintomas derivados são evidentemente depressivos. O problema é a presença próxima demais da pulsão da morte, o que leva à constituição de ritos obsessivos de defesa, entre os quais o mais importante ainda é a Bienal de São Paulo. A Bienal masoquista de São Paulo.

A sombra da morte ronda o meio local de arte desde que o processo tradicional de institucionalização (a oligarquia) praticamente se rarefez e não encontrou no mercado um substituto eficiente. Não se formalizaram dispositivos regulares que permitem o andamento do jogo e a reposição constante dos nomes de que necessita. É uma situação, digamos, estruncha: nem se está no espaço rarefeito dos salões da elite, nem se está na selva da indústria cultural. É muito divertido, mas os responsáveis, as autoridades culturais e burocráticas, ficam inquietas, ansiosas, sentem-se obrigadas a fazer alguma coisa. Enquanto não fazem, falam em *Vazio Cultural*, possivelmente uma espécie de entidade maligna.

Chega-se então a uma curiosa situação: é a burocracia da arte quem pede uma vanguarda, algo que possa revivificar o moribundo. Historicamente, como se sabe, as vanguardas aparecem como negações da instituição-arte, como ataque às suas articulações dominantes. A sua pertinência cultural reside precisamente nesse poder negativo, nesse questionamento que tem um tempo de duração limitado já que inevitavelmente será absorvido. Mas, na pontualidade de sua emergência, é que as vanguardas produzem transformações culturais. No atrito, no embate com a instituição, é que põem em circulação novos dispositivos de combate. Há algo de equívoco quando é a própria instituição quem solicita uma vanguarda: digamos logo que há algo de ridiculamente inadequado nessa demanda.

Não se trata de defender a pureza do conceito de vanguarda, lutar para evitar o seu desgaste. A desconstrução desse conceito já foi feita, está sendo feita, e aponta para a ingênua teleologia idealista que está na base de sua formulação. O espaço da contemporaneidade se caracteriza exatamente pela desconfiança em relação a esse *teleios* e por uma atenção estratégica à luta ideológica que se trava no campo cultural. O que se pode constatar, portanto, é que a manobra do meio de arte brasileiro em procurar uma vanguarda é, na verdade, um lance para evitar o choque com a produção contemporânea. O que faz é invocar um fantasma – não

existem mais as vanguardas – e preparar o terreno para contrafações.

Dessa maneira, o *Vazio Cultural* aparece como um compromisso que produz sintomas tão mais depressivos quanto mais se ilude o meio de arte com respeito ao seu peso e à sua realidade institucional. O vazio propalado é a angústia diante da impossibilidade de uma positividade cultural maniacamente sonhada. Resulta da recusa em reconhecer o solo etéreo do ambiente cultural brasileiro e mais acentuadamente do circuito de arte local. Não foi por acaso que, ironicamente, usamos metáforas psicanalíticas para tentar uma análise desse circuito: sua materialidade é pouco mais do que psicológica, a sua trama se arma na tênue ambigüidade do entrelaçamento do Capital, da burocracia e dos desejos individuais que se recobrem mutuamente como cortinas de fumaça. E não pode haver determinantes finais nessa trama porque a sua real determinação – digamos, a sua função no sistema – é a de ser como é, isto é, ser quase como quem não é.

O reconhecimento do que chamamos *espaço da contemporaneidade* implica o conhecimento da relativa irrealidade do circuito de arte. Implica saber, medir e intervir no real dessa irrealidade e com isso deixar de exorcizar o vazio: não adianta dançar porque isso não vai fazer chover. É claro, para dançar, com consciência ou não de que não vão fazer chover, pouco importa. A questão é saber se as forças interessadas numa posição de contemporaneidade podem escapar desse exorcismo, ou se estão, inevitavelmente, no meio da dança. Nesse caso, a sua função mais uma vez seria denunciar a disfunção, segurar a ambigüidade, tensionar o ambiente, piscar o olho e atravessar o ritmo.

Do ouro ao poder

Grace de Freitas

Brasília é o ponto de encontro. Amplosespaços, cidade aberta, monumentalidade, abstração lógica, assimetria equilibrada, síntese e fusão das artes. A Forma e o Poder, erguidos no "concreto". Concebida sem o pecado original de artes independentes (sem articulação com outras manifestações artísticas) teria, na arquitetura, a confluência de todas as artes. Esta concepção inicial foi expressa por Lúcio Costa, quando expôs suas idéias sobre arte contemporânea, em Brasília, 1959: – Para que a comunhão (das artes) se estabeleça é importante que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotado de valor plástico intrínseco e autônomo.

Verifica-se aí uma proposta de integração das artes, proposta esta que comporta uma ligação com outro momento da história da arte brasileira: o Barroco Mineiro. Esta manifestação autêntica de arte brasileira permitia, por sua vez, o trabalho de cada artista no conjunto ou no comportamento da obra arquitetônica. Arquitetura envelope: nos espaços interno e externo, a fusão artística. No início, tudo por se fazer; para sua constituição gente de todas as partes, a corrida do ouro, o Eldorado. Encontro de brasileiros, permitindo o surgimento de uma idéia de nação, cujos resultados se apresentaram como indícios da formação de uma consciência nacional. Da mesma maneira, Brasília, dois séculos depois, tudo por se fazer, e uma concepção integrada das artes. O impulso é o mesmo desejo construtivo, concreto, para preencher vazios. A busca da construção, da integração das artes e dos brasileiros, da integração continental, da interiorização, da corrida para a proximidade do poder. O ouro e o poder: estímulos para a constituição de novas realidades.

Dezoito anos passados, como estaria este desejo expresso de uma proposta de arte em Brasília? Pela primeira vez, é possível ver um conjunto de quatorze de seus artistas atuais, reunidos numa mostra organizada pela Funarte. Aproximadamente pelo espaço, este grupo produtor é especificado pelas propostas individuais. De origem e pensamento plástico diversos, este grupo atua diferentemente na cidade: ora pertence ou pertenceu aos quadros universitários (UnB) ora integra o corpo diplomático. A maioria tem vivência internacional.

Hoje, sob o nome de Oswaldo Goeldi, são expostos trabalhos desenvolvidos aqui, onde cada artista tenta estabelecer a reflexão de sua prática. Dos figurativos aos abstratos, escultores, tecelãos, artistas do pla-

no e da tridimensionalidade, esta mostra nos fornece um amplo espectro das tendências da arte brasileira atual. Percebemos aí que "de cada proposta específica retém-se uma postura, um encontro, uma atitude. Cada um mergulhado na história das formas, se coloca no lugar de onde se reproduzem as operações de identificação do real, e reaparece na produção simbólica, no fazer artístico. É na fixação provisória da imagem do mundo, que a arte se interroga de seus próprios procedimentos, ao mesmo tempo em que interroga a experiência humana. Não seria, portanto, o caso de definir filiações, de classificar imediatamente, mas de recuperar um sentido no trabalho que o artista propõe com as formas da percepção e com as formas de comunicação." Nesta diversidade de propostas o sentido se organiza, na multiplicidade. Seria este um pressuposto teórico fundamental para valorizar a produção da arte em Brasília?

Da colocação inicial de Lúcio Costa, Athos Bulcão foi o artista que atuou na concepção de "esculturas arquitetônicas", ocupando paredes, separando espaços, ampliando-os, estruturando-os. Por isto, permaneceu afastado da pintura a cavalete, à qual retorna atualmente. Propõe Máscaras, com texturas diversas, resguardando rostos, disfarçando a caracterização de personagens; as máscaras são estruturadas em círculos concêntricos, mandalas, imagens do mundo, instrumento de meditação. Luiz Áquila da Rocha Miranda explora espaços de geometria sensível, retas e curvas, estimulando sensações cromáticas, superposições e transparências, Hugo Mund Jr. trabalha efeitos ópticos. Aloísio Magalhães compõe graficamente elementos diversos (deuses egípcios...), Yeddo Titze, tapeçarias que avançam no espaço. Minnie Sardinha tece tramas baseadas em pontos artesanais do interior brasileiro. Daja associa a sua pintura tecidos e relevos, fazendo-nos sensíveis ao tecido, à tinta: aí não é a pintura que simula a realidade, mas a realidade que simula a pintura. Leda Watson desenvolve uma proposta de gravura em metal, utilizando-se de uma temática onírica, ligada à fantasia e fantasmas femininos. Glenio Bianchetti estabelece uma pintura de engajamento em problemas sociais. Rubem Valentim, que a partir da década de 50 dedica-se à elaboração de formas originais de objetos ritualísticos afro-brasileiros, através de reduções geométricas no plano, no relevo, no espaço, propõe um ambiente com estes elementos. Douglas Marques de Sá mostra suas pinturas do inconsciente, colocando em imagens densas, associações, lembranças, pensamentos. Charles Mayer experimenta composições prismáticas, recortadas geometricamente, trabalhando uma proposta de conscientização do objeto, e não propriamente a imagem deste. Cathleen Sidki coloca na pintura sua preocupação com as atividades, expressões e gestos do homem, em ambientes intimistas, interiorizados. Orlando Luiz, o recorte na madeira, a textura, a consciência e o rigor das formas geométricas no espaço.

Esta é a diversidade que caracteriza as propostas artísticas de um grupo produtor de Brasília, atualmente. É claro que o objeto artístico passou por grandes transformações, no curto período de vida da cidade, dinamizando a proposta original, acrescentando-lhes outros elementos, e, principalmente, voltando o artista para sua própria produção. A arte integrada, de tendência construtiva, que significou uma atuação sistemática da vanguarda brasileira, se fez realidade palpável em Brasília. A partir do que se fez, os artistas retiraram seus trabalhos da subordinação arquitetônica, restabelecendo a autonomia de cada manifestação.

Brasil diarréia

Hélio Oiticica

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao "sério": quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?

Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem? ou será um nada (conservação-diluição)? Sei lá. A diluição está aí – a conviconivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias – idéias? frágeis e perecíveis, aspirações ou idéias? Assumir uma posição crítica: a aspirina ou a cura?

Ou a curra: ao paternalismo, à inibição, à culpa.

Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que "guarde e guie" a cultura brasileira? e não vêem que essa "cultura" é já um conceito morto.

Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (fala-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior: o da estagnação desse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento – estamos na fase máxima das borrações: o empastelamento retro-formal – por exemplo: pintura, desenho, gravura, escultura: que importa que se as façam ou não: com isso ou com o anúncio de que "não morreram" ou a pergunta "morreu ou não?" etc., procura-se desviar o problema, que é o de uma posição altamente crítica, para um lado absoluto que não procede neste caso; tudo é feito propositadamente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de "artes plásticas" e de suas promoções paternalistas: salões, bienais, principalmente a de S. Paulo).

Sou contra qualquer insinuação de um "processo linear"; a meu ver, os processos são globais – uma coisa é certa: há um "abaixamento" no nível crítico, que indica essa indeciso-estagnação – as potencialidades criativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento. Dizer-se que algo chegou "ao fim", assim como a pintura, p. ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa idéia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posi-

ção crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da "crítica d'arte" brasileira.

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse ele "local" (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a intereses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) – a *urgência* dessa "colocação de valores" num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma "saída" para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desalienálos e levá-los a conseqüências eficazes. Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. Derrubar as defesas que nos impedem de ver "como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente" – dizem: "estamos sendo 'invadidos' por uma 'cultura estrangeira' (cultura, ou por 'hábitos estranhos, música estranha, etc.')" como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: "não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros" – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais pra trás – tem-se "saudosismos" às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.

Chega de luto, no Brasil!

O Brasil e a "cultura brasileira" parecem aspirar a uma forma imperialista "paterno-cultural".

Quando o que realmente conduziria a uma ascendência universal deveria ser (o que não significa que o será) algo baseado numa experimentalidade comum nos países novos, o que implicaria ainda mais posições definidas globais.

Mas parece que essas posições se desvaneceram quase que por completo (salvo, é claro, em alguns indivíduos, minoria absoluta, que persistem num nível experimental criador): a falta total de caráter floresce hoje no Brasil – não me refiro somente à "cultura" e "contexto cultural"; o conceito limita e amesquinha tudo; quero me referir a uma coisa global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social), de onde nascem as necessidades criativas: mais particularmente aos "hábitos" inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância, concentram-se nisso a que chamo de *convi-conivência*: todos "se punem", aspiram a uma "pureza abstrata" – estão culpados e esperam o castigo – desejam-no. Que se danem.

É preciso entender que uma *posição crítica* implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.

E a questão brasileira *é ter caráter*, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir dessa "posta em questão": a multivalência dos elementos "culturais" imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do *Brasil como um todo, no mundo*, em tudo o que isso possa significar e envolver. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma *cultura de exportação*: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa "cultura", é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica.

Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) – brasil paternal – o cultivo dos "bons hábitos" – a super autoconsciência – a prisão de ventre "nacional".

A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, "ama o Brasil"!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda.

Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma Subterrânea (escrevi um texto com esse nome, em setembro 69, em Londres): assume toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma "conservação desse subdesenvolvimento", e sim como uma... "consciência para vencer a *super* paranóia, repressão, impotência..." brasileiras; o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal *convi-conivência*; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar "oficial" (mais do que burocrática, essa coisa oficial existe como reação efetiva), é a que predomina nesse estado atual: p. ex., a crítica que as idéias de "Tropicália" geraram ao culto do "bom gosto" (isto é, a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas *cafonas*, e que a idéia de "bom gosto" seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a "cafonice" estagnatória, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação permanente de coisas passadas (olha-se pra trás): hoje há uma febre reacionária de "saudosismos" e "redescoberta de valores", *velhaguardismo*; a crítica da "tropicália" ao "bom gosto" da bossa nova, era e é ambivalente e específica – a generalização diluidora dela, é reacionaríssima. Isso é um pequeno exemplo. Que dizer das coisas maiores, mais gerais? A idéia de vanguarda, viva e efetiva em alguns, torna-se mera "compilação" na maioria da chamada crítica de arte. Por isso digo: a omissão consciente, ou melhor, pular fora, pode ser mais importante para a "cultura brasileira" revo-

lucionária, do que participar no contexto imediato "policiado" – exemplo máximo: os mais importantes músicos populares do Brasil, Gil e Caetano, para sobreviverem e levarem avante as transformações começadas, tiveram que pular fora – o que criam, em inglês e em Londres, queiram ou não, é a continuação dessa revolução na música brasileira: o caso deles é extremo e é nele mesmo a denúncia desse policiamento moralista-paternal-reacionário vigente hoje no Brasil (há uma espécie de mentalidade geral a la "Flavio Cavalcanti", a mais nociva) – não se trata de um "acidente" nesse contexto: é um estado geral de coisas e vem ao encontro da mentalidade diarréica do país. Mas algo importante e efetivo nasce disso: essa "cultura defensiva" que não quer "pecar" copulando com o mundo, é obrigada a engolir o fenômeno da universalização de seus grandes criadores (seus na medida em que pertençam a um mesmo contexto) – quem poderá ignorar esse fenômeno gigantesco da bossa-nova nos Estados Unidos: Tom Jobim virou Musak – mais do que "sucesso no exterior", o fenômeno é reversível (e age efetiva e diretamente nesse contexto: urge aos que criam construir algo que se erga como uma face-Brasil no mundo; um criador como Jorge Ben, que estava esquecido, vê-se hoje que era precursor e é continuador dessa revolução ; e que contribui na criação dessa face-Brasil: com a Tropicália foi retomado e sua importância reconhecida – recentemente estourou na promoção internacional da MIDEM; sua poesia-música roça a idéia de "experimental" – é portanto, um fator construtivo e revolucionário na diluição geral. Não ocorrera a Tropicália, pergunto eu, teria isso acontecido? Mais do que acidente, esse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nesse contexto (outros exemplos, muitos poderiam ser aqui invocados). Não existe "arte experimental", mas o *experimental*, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a *convi-conivência*.

No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos.

Tudo o mais é diluição na diarréia.

Arte "brasileira" não existe

ANTONIO DIAS

De 64 pra cá, a cultura brasileira é absolutamente desconhecida, e não é porque falte uma produção interessante ou porque se façam trabalhos sob a ótica do colonizador. A linguagem das artes é a linguagem das artes e não a linguagem das artes no Brasil ou na Nova Guiné. Tem que haver uma sabedoria em cada linguagem para que elas tenham uma autonomia natural. Se você ler o artigo do Otto Hahn que saiu no *L'Express* sobre a exposição do Gilberto Chateaubriand, você vai encontrar uma chamada tipo "Abacaxi e Coco". Ele diz que nós acomodamos o abacaxi e o coco ao estilo internacional. Quando me colocam um problema nesse nível, "isso não é brasileiro", eu não sei o que estão querendo.

A partir de 1964 nós vivemos um isolamento muito grande, um isolamento do mundo. Primeiro porque a gente não podia saber do mundo e depois porque o mundo, já que era assim, também não queria saber da gente. No setor das artes plásticas, todos sabem que, desde 69, houve um boicote internacional à Bienal de São Paulo. Até mesmo os artistas norte-americanos se recusaram a vir naquele ano. As obras italianas que foram mandadas e que eram provocativas foram confiscadas e nunca voltaram à Itália. Isso tudo existe e mostra como pode ser a situação das nossas relações dentro e fora do País. Nós ainda estamos vivendo as repercussões desses acontecimentos e continuamos sem informações. Justo no momento em que os grupos de ação cultural que existem no mundo estão cada vez mais ligados às possibilidades da comunicação.

Eu acho que cada trabalho é destinado a esclarecer um problema. Esse problema varia muitíssimo na área de arte. Você tem às vezes um problema puramente luminoso; existem muitos artistas trabalhando com cores luminosas, mas muito poucos conseguindo resolver realmente um problema luminoso. Quando eu me interesso por mídias diferentes é porque cada um deles vai me trazer uma problemática também diferente. Eu me canso facilmente das mesmas situações e depois eu tenho uma curiosidade muito grande com os problemas de produção, porque acho extremamente difícil produzir arte. Não se trata de colocar uma tela no cavalete e produzir qualquer coisa a cada 15 minutos. O problema da produção brasileira no que toca a área de difusão, é que o mercado está completamente invadido pela produção dos 15 minutos.

É muito difícil um estrangeiro ser respeitado fora de seu país, estar nas boas exposições, nas boas galerias, nas boas coleções. Lá

fora, a empulhação é bem mais difícil. Os grupos locais têm suas empulhações próprias, mas você, sendo estrangeiro, não pode transgredir. Para fazer um paralelo com o ridículo da nossa situação, imagine você chegar na Itália e todo mundo estar pintando o Vaticano. Se você também se mete a pintar o Vaticano, vai ser apenas um medíocre a mais, tranquilamente. Você tem que ter uma linguagem absolutamente sua. Não tem que ser brasileira, italiana ou japonesa, tem que ser sua.

Depois da minha experiência no Nepal o sentido político do meu trabalho tomou outro corpo, mas nunca no sentido do jogo ou do panfleto. Eu fui lá ver onde e como se produzia o papel; tive que ficar vivendo junto com a comunidade dos artesãos. O campo inteiro ficaria parado se não houvesse uma produção. Para as folhas que, a princípio, eu precisava, bastava apenas uma família de 5 pessoas para produzir. Mas havia mais 4 famílias no campo de trabalho e eu resolvi fazer um trabalho com todos. Eu tinha ido lá para fazer uma coisa e de repente tinha que fazer várias outras e então comecei a bolar módulos. Eles estavam acostumados a fazer um só tipo de papel e eu precisava de outras opções. Propus colorir sem ser através de produtos químicos, usando só processos naturais, recursos vegetais ou minerais que dispúnhamos na economia do local. Isso criou um hábito de produção nova entre eles, que passaram a valorizar o que faziam e a criar situações diversas de trabalho.

Apresentei problemas novos para eles, como fazer o papel em formatos grandes, com formas redondas ou recortadas, utilizando técnicas diferentes. Mas havia algumas limitações e a única maneira de trabalhar era esta: ser rápido, modulado, manter uma freqüência, produzir coisas diferentes e claras. A interferência de um artista numa sociedade como essa do Nepal pode ser feita de modo bem mais direto do que simplesmente enviando uma exposição de quadros.

No tipo de sociedade que temos, essa interferência é quase impossível, principalmente pela existência de um mercado que consome e incorpora dentro dos modelos tradicionais. Fica difícil para o artista pesquisar e propor novos conhecimentos, novos valores e sobretudo manter-se em constante evolução.

As condições favoráveis ao desenvolvimento do trabalho de arte devem partir de cada sociedade. Em certos países elas existem de fato. Na Inglaterra, por exemplo, chegou a haver discussão de uma lei que estudava a possibilidade de cada indústria empregar um artista. Isso já era o artista tentando escapar de certos setores do mercado. Na Holanda, você pode ter um ateliê público grátis na cidade onde você vive e se não houver um lugar público disponível, tipo uma escola vazia, um hospital vazio etc., você pode alugar qualquer outro lugar pelo qual você paga só 70 gulden. O resto é pago pelo Estado. Todos os artistas recebem uma ordem de trabalho público ao ano. Tudo isso parece pra gente um delírio. Além disso, mantém ateliês abertos, onde os estrangeiros se inscrevem e recebem um subsídio para trabalhar.

Hoje, países como Alemanha, Itália, Suíça, França, possuem muitos centros de informação sobre a produção de arte contemporânea. Muitos museus, muitos Kunstverein possuem espaços e curadorias rotativas, apresentando sempre coisas novas; as pessoas até se deslocam de uma cidade para outra para ver exposições. Isto apenas exemplifica como é preciso haver um trabalho de organização no setor cultural do Brasil. A exposição da coleção do Gilberto Chateaubriand, por exemplo, mostrou que se pode arriscar na edição de um catálogo, desde que se tenha uma curadoria responsável. Todos os pequenos museus do interior da Alemanha, Suíça etc., arriscam em catálogos enormes, às vezes até mesmo muito audaciosos. Aqui não se faz nada e isso está criando problemas muito graves, porque o ambiente está deteriorado e continua a faltar informação e espaço. Escolas melhores, exposições melhores e museus melhores dariam uma melhor formação aos próprios artistas, que não encontram nos espaços públicos e nem nos privados, uma orientação. O fato é que uma boa formação é tão importante para a arte quanto o é para a física, matemática ou biologia..., dá no mesmo.

No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar

CARLOS ZILIO

Atualmente, no Brasil, apesar de algumas iniciativas importantes, mas isoladas, não existe nenhuma dinâmica no sistema de arte capaz de estimular a produção de arte contemporânea. Agora, como sempre, o conservadorismo parece ser o núcleo da nossa cultura. Diria o eventual leitor: "Mais uma lamúria contra o estado da cultura brasileira!" Não se trata disso. Apenas uma constatação sem reivindicações ou apelos. Afinal, apelar para quem? Para o Estado? Para a iniciativa privada? Não adianta. O consolo é que tanto um quanto outro, embora com tendências dominantes, não são monolíticos, o que nos permite, tal como aqueles passarinhos que sobrevivem nas costas dos hipopótamos, ir bicando aqui e ali.

O que é o governo nesta história toda? São, é claro, os seus programas e instituições. Acautelem-se. Cada dia que passa vai-se definindo um projeto cultural oficial. Nada ainda muito acabado, mas em andamento e que pode ser detectado no financiamento de determinados projetos e em orientações que vão se sedimentando e se organizando programaticamente. Em linhas muito gerais, teríamos dois segmentos principais: a preservação da "memória nacional", ou seja, restauração e conservação de monumentos e documentos, e o incentivo, levantamento e estudo da cultura popular. As bases teóricas desse projeto são fornecidas por uma instrumentalização de uma visão antropológica de cultura, e os fundamentos políticos e ideológicos são os velhos conhecidos nacionalismo e populismo, ou, então, integração nacional, que é a mesma coisa dita de maneira mais oficial.

Para que esta última afirmação fique mais clara e não demagógica, é preciso assinalar que este esboço de projeto contenta igualmente a maior parte da oposição. Afinal, em várias áreas está difícil saber quem é quem, bastando lembrar que hoje é o governo que segura a bandeira terceiro-mundista. Daí, talvez fosse uma proposta interessante analisarmos a hipótese de que por trás deste projeto situação-oposição estaria o conservadorismo da nossa formação cultural. Para início de análise, seria interessante considerarmos as seguintes questões: por que, ao invés de apenas conservar a memória, não a tomamos problematicamente acirrando suas contradições numa espécie de catarse histórica? Por que privilegiar a produção cultural de um setor social dando-lhe um caráter de representatividade nacional, e ainda, com propósitos de catalogação museológica? A curiosa semelhança na escolha desses dois eixos com as

políticas culturais da Alemanha pós 1933 e da URSS pós 1925 pode inclusive revelar a possibilidade de que, mais do que uma predominância conservadora, existiria uma certa tendência totalitária.

Mas não nos afobemos, pois restaria a iniciativa privada que poderia vir em nosso socorro. Nosso quem, cara pálida? Basta ver o mercado de arte brasileiro para se ter uma idéia de como é conservadora nossa burguesia. Esgotados os pintores históricos do Modernismos e jogando numa especulação que se alimenta da inflação, o que fez o nosso mercado? Desencavou a nossa brilhante academia. Culpa apenas do mercado? Não, meu caro. Culpa do mercado e da cabeça da nossa elite (!?) que ainda tem seu universo simbólico povoado de paisagens e valiosas pratarias. Afinal, por que a burguesia iria se preocupar com arte, se para a sua hegemonia ideológica basta o futebol, o carnaval e... a polícia? A conseqüência disto tudo é o diletantismo que cerca, por exemplo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na sua versão eventual de incêndio ou no seu estado permanente de rescaldo.

Porque me ufano

É dito corrente nestas terras ao sul do Equador que "conosco ninguém podemos". Quer dizer, o Brasil é um país jovem e vigoroso que conseqüentemente produz uma cultura idem, idem. O que é isto companheiro? Para não falarmos na revolução que os USA andaram fazendo nos últimos 30 anos na arte, literatura, teatro, música, dança etc., sem mencionar a ciência em geral, o que dizer da "velha" e "decadente" Alemanha, ou da igualmente Itália? Cultura não surge apenas da vontade. Cultura é formação e informação e isto custa tempo, muita competência e pelo menos um pouco de dinheiro. Onde estão os nossos museus, escolas de arte, veículos de divulgação, livros especializados, exposições internacionais, galerias, colecionadores e material de trabalho?

O que não fazer

Ora, direis, deve haver uma saída. A saída não é a Saída.

Quer dizer, não existe uma solução globalizante capaz de solucionar o fundamental dos problemas que cercam a arte contemporânea no Brasil de imediato. A saída se encontra todos os dias em pequenos avanços e até mesmo nas lições deixadas pelos recuos. Uma produção transgressora não pode dormir na ilusão de que serão condescendentes com ela. É preciso haver uma adequação entre as formas de luta e a produção. Num sistema de arte pouco estruturado como é o brasileiro, é preciso ocupar os espaços vazios. Cabe aos artistas, sobretudo, produzir arte. Isto é óbvio, mas além disso, é necessário que mesmo em caráter provisório e de incursão, os artistas atuem junto aos diversos segmentos do sistema de arte visando sua alteração e, conseqüentemente, a circulação da produção contemporânea.

É claro que em determinados momentos podem e devem existir ações gerais. Mas são ocasionais e não têm nada em comum com propostas do tipo "projeto para as artes plásticas no Brasil". O dia-a-dia se faz na ação do artista, ou ainda, de pequenas e temporárias associações. É do conjunto destas ações contra o conservadorismo, que os entraves à circulação do novo têm sido historicamente superados no Brasil.

Ervas em pedra

A arte contemporânea no Brasil é pequena, porém decente. Não vamos entrar naquela de "mais uma vez o mundo se curva".

São poucos artistas que levam, apesar dos pesares, um trabalho sistemático adiante. Trata-se de uma produção que não tem ao seu dispor as sofisticações do slow-scan (imagem enviada pelo telefone), mas que desenvolve investigações sobre questões básicas, das quais tratam, hoje em dia, os pólos dinâmicos da arte contemporânea ocidental. Já estamos longe dos esforços de atualização de 1922. A arte contemporânea brasileira trabalha dentro de uma complexidade que envolve referências próprias à contemporaneidade, compreendida no seu sentido mais universal, mas se baseia também em dados provenientes da experiência histórica da produção de arte no Brasil, longe, portanto, de eventuais transplantes e modismos. Uma produção que ocupa em nossa cultura o lugar da pedra no sapato; isto é, não se vê, mas incomoda.

Dos palacetes modernistas aos "laboratórios" neoconcretos, as artes plásticas sempre viveram à margem, por causa da sua extrema acuidade para com o mais radical da época. A sociedade brasileira ainda não encontrou para a arte – afora o jogo especulativo e o ritual aparente de cultura – um papel social qualquer, nem mesmo foi capaz de engendrar um mecanismo de recuperação que lhe permitisse conviver com o novo. Mas nada disso é desesperador, porque, se fosse, condições misteriosas cercaram sua existência. Deveria ser também uma profissão mas, como vimos, no Brasil é uma aventura.

O jeito é ir levando. Aqui e ali existem pessoas que participam desta aventura e existem as famosas brechas. Entrar nestas brechas e conquistar as "máquinas" oficiais ou particulares por dentro seria ingenuidade. Vai-se, portanto, vivendo como o tal passarinho no dorso do hipopótamo, pulando daqui para ali, e sobrevivendo levado pelo andar do quadrúpede, mas com a liberdade de voar (pular fora) quando quiser. Assim foram criados os museus de arte moderna, as bienais e a arte que temos. Artistas e intelectuais comprometidos com a renovação, burgueses e funcionários públicos mais lúcidos têm sido os agentes destas transformações.

Mas atenção, muita atenção ouvintes: enquanto os países ricos centralizam em seus museus e universidades a reprodução do saber preocupados com a telemática, a biogenética e a afirmação cultural capaz de lhes dar independência econômica e política, nós vamos muito bem obrigado, tratando das nossas "raízes", nossas "memórias" populares ou não. Assim, os artistas brasileiros bravos e altaneiros (o que é uma rima, mas não uma solução) vão se virando e revirando, mas, sobretudo, prosseguindo assim como certas ervas que nascem em pedra.

A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural

ALINE FIGUEIREDO

Antes de mais nada quero expressar a satisfação de estar aqui mais uma vez nessa cidade encantadora que é Manaus, e junto com os senhores. Fomos chamados para contar a nossa experiência no Centro-Oeste. É sempre tão difícil a gente vir aqui falar de experiência. Na verdade a experiência é sempre uma vivência, e eu nem me sinto muito experiente, aliás pelo contrário, completamente inexperiente. Mas o que é que a gente vai dizer? Primeiramente, seria interessante situarmos o Centro-Oeste. Ele é formado por Mato Grosso e Goiás. O Centro-Oeste é uma área cardiográfica, já que ele abriga os corações do Brasil, Brasília, e da América do Sul, Cuiabá. Então talvez por isso a arte do Centro-Oeste seja tão apaixonada, tão emocional. Somos de uma região enorme, onde fazemos toda a ligação do Norte com o Sul do país. Os nossos Estados têm as fronteiras com o Paraná e com o Amazonas e o Pará. Somos uma região de mais de dois milhões de quilômetros quadrados e tanto Goiás como Mato Grosso tiveram a mesma história, o mesmo começo. Foram desvendados pela conquista do índio, descobertos pelo ouro e povoados pelo boi. E hoje, nós estamos a assistir, com olhos espantados, vendo o nosso cerrado sendo desmatado para receber a soja, o feijão, o milho, o arroz e as patas implacáveis do boi.

A região Centro-Oeste ficou ainda muito tempo, depois que o ouro acabou, no séc. XVIII, durante duzentos anos esquecida em si mesma, enquanto este mesmo boi se multiplicava. Só fomos redescobertos pelas marchas para o Oeste movidas por Juscelino Kubitschek, e antes dele por Getúlio Vargas, quando da fundação de Goiânia, em 1935 e com a inauguração em 1942.

Depois disso, apenas com o gesto de Juscelino Kubitschek e o advento de Brasília, fomos praticamente redescobertos pelas estradas pavimentadas, que de um momento para o outro nos ligaram com todo o país. *E o advento de Brasília nos tirou de um grande marasmo. De um esquecimento. E nos tornou contemporâneos, de um momento para o outro, já que Brasília é a cidade mais moderna do mundo, e estava ali a nos transmitir a sua pujança e o seu sentimento pelo povo.*

Então Brasília foi exatamente este alento no Centro-Oeste. Brasília trouxe o Brasil mais para dentro. Tirou o Brasil da faixa litorânea e o interiorizou. E o Centro-Oeste é hoje uma resposta brasileira para o Brasil, e isto nos mais amplos sentidos. Seja na produção agrícola, seja na produção da carne, seja até mesmo na produção artística, na produção cultural. Coisa que até pouco tempo atrás era uma façanha completamente difícil de acontecer. Em termos culturais, em termos de contem-

poraneidade, as artes visuais no Centro-Oeste começaram em 1952, antes mesmo de Brasília, com a Escola Goiana de Belas-Artes. Mas essa Escola Goiana não conseguiu sair de um certo ranço provinciano em que ela foi moldada. Depois disso, apenas em 1967 o Centro-Oeste deu o que tinha que dar, deu o primeiro grito nacional através da obra de Humberto Espíndola, o pintor da bovinocultura, um temário da nossa região, mostrada através de uma plástica audaciosa e nos dando um grito forte, de dentro pra fora. Isso foi em 1967. Então neste momento, através da obra de Espíndola, começa um movimento cultural em Mato Grosso. E por incrível que pareça isso não foi em Cuiabá, e sim em Campo Grande, hoje capital do Mato Grosso do Sul.

Com esse movimento a Associação Mato-Grossense de Arte liderou a atuação cultural de todo o Estado do Mato Grosso durante os anos sessenta. E, principalmente através da obra de Espíndola, carrregou os artistas novos que estavam acontecendo. *O trabalho da Associação Mato-Grossense de Arte em Campo Grande, nesse tempo Mato Grosso ainda não era dividido e teve uma repercussão nacional. Primeiro nós ganhamos as cabeças das pessoas de fora para mais tarde impressionar as de dentro.* Depois quando estava fundando a Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá, o reitor Gabriel Novis Neves nos chamou para realizarmos aquele mesmo trabalho que fazíamos em Campo Grande na Associação Mato-Grossense de Arte, onde havíamos atuado durante seis anos. Eu e Humberto Espíndola fomos então chamados para realizar este trabalho em Cuiabá, que dista 700 km de distância de Campo Grande. Aliás, foi devido a isso mesmo, devido a esse Estado muito grande que a divisão se fez necessária. Exatamente porque lá nós temos duas cidades que exerceram uma liderança muito grande, que é Campo Grande e Cuiabá. Então o movimento cultural do interior do Estado foi absorvido pela capital, Cuiabá. E transferindo-nos para lá, nós implantamos na UFMT o Museu de Arte e de Cultura Popular. Foi aí que começou de fato o nosso trabalho de animação. *Porque aí nós estávamos com uma cabeça mais preparada para enfrentar uma grande tarefa, um desafio, porque a UFMT foi, digamos assim, uma das últimas possibilidades naquele tempo de se fazer um gesto cultural generoso. Um gesto cultural que reflexionasse o regional, o circunstancial, para poder abraçar o universal.* Imaginamos como poderíamos participar ali daquela universidade, e darmos resposta, uma contribuição que pudesse corresponder aos nossos anseios daquela casa de cultura. Assim, fundamos esse Museu de Arte e de Cultura Popular, com uma plataforma com seis linhas básicas de atuação.

Primeiramente o apoio total ao artista Mato-Grossense. E como seria este apoio total? Foi assim: nós fundamos um atelier livre, aliás dois ateliers livres na cidade. E ali colocamos todo o material, tintas, telas e uma serra de meia-esquadria, pro pessoal fazer a sua própria tela, e preparar as suas tintas. Enfim, todo o material necessário da madeira até à tinta e à serra e colocamos uma pessoa, uma artista, muito boa, que praticamente não interferia em nada na rapaziada. Mas a gente ia lá e olhava como estava a produção e começava a selecionar os artistas. A partir do momento em que começávamos a selecioná-los, começávamos a aproximar esses artistas de uma conversa. Fazê-los reflexionar sobre a sua realidade. Todos esses artistas saíram do povo, da periferia. Não tivemos, por incrível que pareça, nenhum filho de papai. Inclusive não houve nenhuma guerra contra isto, mas não houve, por exemplo, nenhum filho de professores da Universidade que se interessasse. Foram as pessoas da periferia que tiveram melhor receptividade. Então esses artistas receberam informação para valorizar as suas raízes, às suas verdades. Que valorizassem a origem de onde eles tinham saído. Que começassem a pintar e a reflexionar o seu bairro, a sua casa, a sua escola, onde ele havia surgido, vivenciado, criado. *E começamos a botar na cabeça destes artistas, também, que se devia fazer uma reflexão em torno do nosso espaço, nossa grande realidade circunstancial, o espaço aberto dos nossos horizontes, a nossa mata, os bichos, a floresta, o homem caboclo, a morenice do povo, o chão, a cor da terra, a cor do índio e toda essa matreirice do selvagem. Todos esses lances nós começamos a incutir e a falar aos artistas que aí estaria, quem sabe, ou seja, que dali poderia sair uma visualidade morena, da cor do chão, salgada e suada.*

E esses artistas, exatamente porque correspondiam a essa realidade, começaram simplesmente a desabrochar. E a partir do momento que começaram a encontrar nessa linguagem toda uma forma de expressão, nós começamos a reunir esses artistas em exposições coletivas e individuais dentro e fora de Mato Grosso. Isso foi um programa. Nós direcionamos o apoio irrestrito ao artista do Mato Grosso.

O outro foi o estudo da Região Centro-Oeste englobando Goiás. Exatamente por ele ser um Estado ao lado do nosso que merecia ser estudado, porque nós temos a mesma história, surgimos no mesmo contexto. A nossa proposta nesse Museu de Arte e de Cultura Popular, que é um museu que não tem nem prédio, é ser um museu-ação. Colocamos em pauta o estudo dessa Região Centro-Oeste para provocar a proximidade com esse outro Estado que abriga a capital do País. E é Brasília que estuda o espaciaiismo, o que nós temos de melhor e maior – o espaço aberto de amplos horizontes. E nesse espaço aberto a gente pode sonhar, pode reflexionar. E dentro desse programa do Centro-Oeste, nós levamos a Cuiabá os artistas mais importantes de Brasília, Goiânia e Mato Grosso do Sul para realizarem exposições. Como forma de relacionar, de fazer um conhecimento, uma aproximação de todos os artistas que estavam atuando em Brasília e Goiás para conhecer o Mato Grosso.

Um terceiro programa: atualização da arte brasileira. Que significa isto? Resultou em levar a Cuiabá artistas expressivos da arte contemporânea nacional, os que estavam fazendo trabalhos significativos. E durante dez anos nós levamos para lá os nomes mais expressivos da arte brasileira, a começar por Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Edival Ramosa, Paulo Roberto Leal, Takaski Fukuchima, Baravelli, Marcos Sampaio, enfim, uma série de artistas como artistas de diversos Estados que levamos para lá a fim de atualizar a cabeça dos nossos que estavam surgindo.

Esse programa foi para dar apoio, embasamento cultural para o artista mato-grossense que estava surgindo, e para a formação do nosso público. A nossa intenção era fazer exatamente isto. O artista de Mato Grosso ele tem que ser bom lá, sem precisar sair de Mato Grosso, sem precisar ir buscar o sucesso fora. Mas ele tem que ser bom, ele tem que ter uma linguagem muito boa, e a sua arte tem que ser excelente e admirada inclusive no exterior. Ele não tem que ser bom para o Mato Grosso, nós nunca nos contentamos com isso. O nosso combate a um provincianismo sempre foi acirrado. Sempre combatemos violentamente atitudes provincianas. Nós temos até um diploma de pessoas antipáticas, porque não aturamos o provincianismo. E aqui em Manaus, inclusive, deve ser barra esse negócio de provincianismo. Eu sei...

eu sei mesmo. Então, *a nossa guerra, a guerrilha maior, o inimigo maior, é exatamente o mau gosto, o gosto acomodado do provinciano que só quer saber do conhecido, só quer saber daquilo já gasto, aquilo que ele entende, aquilo que ele pensa que entende. A nossa guerra foi sempre com isto, e arrumamos todos estes programas para avisar a cabeça do artista caboclo que estava surgindo lá, sem sair de lá: ele tinha que fazer uma arte que fosse admirada em todas as partes do mundo.* Aliás como já acontece, pois há propostas de nossos artistas para expor em Nova Iorque Paris, Japão, etc.

O quarto programa foi o do indigenismo. Uma vez que Cuiabá é, como era na época do início destas atividades aqui descritas, capital de um Estado no qual sobrevivem dezenas de nações indígenas – e sede de uma universidade que é apelidada de Universidade da Selva – o indigenismo é alvo de muito interesse para nós, pois temos a cultura indígena tão perto de nós que isto faz com que ela seja esquecida e não incorporada e assumida. Era claro então que reconhecer este fato era reconhecer e compreender a nossa própria cultura. Por isto, este programa empenhou-se em mostrar em Mato Grosso trabalhos ligados a esta temática, que por sinal é temática igualmente presente para o homem amazônico tanto quanto para o homem do Centro-Oeste.

Foi por isto, para valorizar esta componente importante de nossa cultura e ajudar a resguardar a cultura indígena de uma política obscura e temerária de integração, que levamos para Mato Grosso ambientais de Rubens Gerchman, Edival Ramosa e Valdir Sarubi, juntamente com mostras dos trabalhos de Clóvis Irigaray e Conceição Freitas, estes dois expressões locais ligados à temática.

O quinto programa é o da arte popular. Este programa atuou de forma mais intensa em 1974 e 1975, especialmente através do incentivo à cerâmica criada pela comunidade de São Gonçalo, distante oito quilômetros de Cuiabá. Tivemos o cuidado de evitar a sua contaminação pela demanda do mercado erudito, e em todo este programa, que na realidade se transformou em uma divisão do museu – e não posso esquecer a professora Terezinha Arruda que o chefiou para nós – procuramos revigorar os valores regionais do povo, seja os das suas crenças e hábitos, bem como as manifestações artísticas e culturais em geral.

Finalmente o sexto e último programa, voltado para a Arte Latino-Americana. Já que o Mato Grosso situa-se no centro do país, fazendo fronteiras com vários países latino-americanos, achamos justo desenvolver um programa para aproximar os seus artistas dos nossos. Assim apresentamos individualmente o vanguardista colombiano Antonio Caro e o pintor argentino Alberto Cedron.

Bom, foi isto que fizemos lá em Cuiabá durante cerca de dez anos. Eu hoje já não trabalho mais em nenhuma Universidade, estou desvinculada de qualquer instituição; acho que a melhor coisa é estar fora de qualquer instituição, não é estar dentro. Estar dentro não está com nada, porque eu acho que dentro das instituições, só tem lugar para gente que não tem cabeça, gente que está ocupando cargo indevidamente. E eu acho isso uma falta de vergonha muito grande, principalmente na área estadual.

Atualmente, por exemplo, a animação cultural de Mato Grosso está digamos, entregue às máscaras, não é? Depois de ser um modelo, depois de ter uma atuação, que digamos assim, fosse um modelo, atualmente está um desrespeito total. As instituições estão usando os artistas para utilizarem seus brilhos. Então isso aí já é uma outra questão.

Bem, resumindo o processo, a realidade em Mato Grosso foi a seguinte: tivemos a sorte de estar dentro da Universidade e dela ser uma universidade sem burocracia, o que nos permitiu fazer um trabalho. A Universidade Federal de Mato Grosso, eu tenho certeza, foi uma grande universidade. Hoje não, hoje ela já é diferente, mas eu tenho certeza de que nos dez primeiros anos de implantação ela foi uma universidade-modelo no Brasil. Porque era possível a gente trabalhar dentro dela. Hoje em dia é impossível, a máquina burocrática é pesada demais. Para você fazer alguma coisa você acaba não fazendo é nada. Você trabalha dentro de uma universidade, você passa o dia todo pra tentar trabalhar, porque você acaba é brigando pra trabalhar, não é verdade? E é por isso que eu saí, porque eu trabalho melhor dentro da minha casa, sozinha. Então veja, mas nesse tempo na universidade era possível trabalhar, a gente chegava lá fazia um negócio e as coisas aconteciam, fluíam. Mas depois que saiu o primeiro reitor, o Gabriel Novis Neves, que implantou a Universidade, cuja filosofia chamava-se fazejamento, entrou um que pretendeu sair do fazejamento para entrar no planejamento e começou só a planejar, planejar. Não saiu mais cultura, só saíram projetos engavetados, e ficou desse jeito, a coisa ficou muito fechada, trancada. Durante o período do fazejamento aconteceu também a Fundação Cultural de Mato Grosso, que foi uma atitude, uma iniciativa do governo do Estado. Agora veja você, nós começamos a atuar na Universidade em 73, a Fundação Cultural começou a funcionar em 75. Eu fui chamada para assessorar a Fundação Cultural, trabalhei lá durante quatro anos e a Fundação era de política contrária à reitoria, pois o governo era de política contrária à reitoria, eles não combinavam, mas eu, como era amiga dos dois, do reitor e do governador, *eu falei para os dois: olha, nós vamos trabalhar juntos, a universidade vai trabalhar junto ao governo do Estado, e o governo do Estado vai trabalhar junto com a Universidade, e a nossa equipe de arte vai fazer isso. Porque, nós temos que unir os esforços e não desunir, fazer política mesquinha.*

E como a gente abriu o jogo mesmo, desde o começo, eles aceitaram, nem um nem outro falava nada neste aspecto cultural, não boicotava nada. Tivemos uma grande força. Eles até davam verba, o governo incentivava e o reitor também. Houve uma grande força mesmo. Então nós fundamos o atelier livre da Fundação Cultural, porque ela tem a vantagem de estar plantada no centro de Cuiabá. Neste atelier livre a gente colocava todo o material ali, farto material para a rapaziada, e foram aparecendo todas as pessoas da cidade. A Fundação Cultural soube canalizar tudo, todos esses elementos que iam aparecendo e que depois a gente ia tentando transmitir, tentando conversar. O nosso movimento aconteceu muito em termos domésticos. A gente conversava muito com a rapaziada, que era muito jovem, e a gente dava muita atenção, porque os meninos começaram a pintar com 14 anos. Hoje eles têm 22, 23 anos e são pintores já premiados em salões, em diversos salões nacionais. O movimento foi isso, foi muito idealismo e muita vontade de fazer um programa, de desenvolver uma idéia cultural, não é? Foi só isso.

Os salões de arte são espaços contraditórios

Icleia Borsa Cattani

Os Salões de Arte surgiram com as sociedades capitalistas, ou seja, no momento em que a produção artística autono-mizou-se, enquanto campo e prática simbólicos. Articulando-se a uma parte específica do social, ela adquiriu um peso ideológico que afirmava seu valor enquanto "fazer espiritual" numa sociedade marcada pela produção e consumo de bens materiais. Os Salões surgiram quase ao mesmo tempo que os museus de arte, instituições teoricamente neutras e acessíveis a todos, marcados pela sacralização de seu espaço físico, continente de um "patrimônio comum a todos", que são as obras de arte. A análise de uma instituição é complementar à outra.

No momento de sua aparição, os salões caracterizavam-se por seu caráter marcadamente oficial: os júris eram compostos por pessoas ligadas ao poder público e os artistas criteriosamente selecionados por sua submissão aos princípios estéticos em vigor (princípios estes que serviam aos interesses da burguesia ascendente). Os Salões cumpriram assim, bem como os museus, um papel de legitimação da nova ordem vigente. Mas, desde muito cedo, ocorreram tentativas, por parte dos artistas, de ocupar os espaços sacralizados para contestar as normas sociais. Os Salões, por seu caráter temporário e por suas vinculações diretas (positivas ou negativas) com os movimentos contemporâneos, foram mais abertos a essa ocupação do que os museus. Os Salões dos Recusados ocorreram na Europa desde o século XIX, congregando artistas não-aceitos pelo sistema oficial, enquanto que os museus só começaram a ser contestados no século XX.

Mas não se pode pensar nos Salões e nos museus de arte isoladamente, como entidades autônomas. Eles fazem parte de um sistema geral das artes, nas sociedades capitalistas e, por conseguinte, deve-se considerar o circuito global da produção, distribuição e consumo dos objetos de arte nessas sociedades. A instância de produção desses objetos já pressupõe a consciência, por parte dos produtores, dos meios de distribuição dos mesmos. Tais meios substituíram os antigos comanditários (clero e nobreza); a distribuição passou a ser então fundamental, para garantir o consumo da obra dentro de um sistema em que o valor de troca passou a predominar sobre o valor de uso. Dentro desse sistema, um objeto poderá inclusive ser elaborado especificamente para um Salão de artes. Mas mesmo que tal fato não ocorra, é impossível negar que a simples existência dessas instituições influencia e é influenciada pela produção artística das so-

ciedades capitalistas. Quanto ao consumo de arte, os Salões, bem como as outras instituições ligadas à arte nessas sociedades, constituem os espaços circunscritos para esse fim e são reservados (na prática, embora não na teoria) a uma minoria que possui o domínio dos códigos culturais necessários e suficientes à sua freqüentação:

"O gozo autêntico desses valores [artísticos] só é possível dentro de um microambiente cultural restrito, através de um circuito específico de elite que tem seu núcleo no sistema de galerias privadas. Também os museus e as grandes exposições oficiais estão estreitamente ligados a esse microambiente porque, apesar de estarem teoricamente abertos ao grande público, na prática são dificilmente acessíveis aos que não possuem uma adequada preparação cultural."[1]

O circuito de produção, distribuição e consumo da arte condiciona também a valorização da "aura" da obra única,[2] que ainda permanece, apesar das contestações dos movimentos de vanguarda das décadas passadas, e que está sendo inclusive intensamente resgatada nos últimos anos. O que diferencia, basicamente, um Salão de arte de um Salão de automóveis? Nas sociedades capitalistas, ambos os objetos serão trocados pelo mesmo elemento indiferenciado e homogeneizado, que é a moeda. O que os diferencia é o fato de que os objetos artísticos estão socialmente investidos de um sentido mítico, que tem a ver com seu caráter de obra única, original e rara. Numa sociedade, marcada pela produção em série, o objeto único é (teoricamente) sem preço. Também a figura do artista enquanto "ser criador", quase de exceção, é um elemento que favorece o sistema das artes, na medida em que sua mitificação auxilia na valorização do produto. Quem não sabe o que significa possuir um "Picasso", qualquer que seja, embora sua produção, como a de qualquer artista, possua seus altos e baixos?

Os Salões de Arte, com seu sistema de seleção e premiação, reforçam muitas vezes esse caráter mítico da obra e de seu criador, além de auxiliarem na criação de modas e hierarquias que irão pesar diretamente no mercado de obras de arte. É fundamental a questão da vinculação do sistema de artes das sociedades capitalistas contemporâneas ao mercado artístico.

Seria ingenuidade pensar em qualquer instituição contemporânea de artes (museus, salões, salas oficiais de exposições etc.) sem pensá-la em ligação com o mercado.

Mas os Salões de artes existem, atualmente, como espaços contraditórios. Por um lado, como já foi dito anteriormente, como espaços de legitimação e sacralização de determinadas produções, para o que contribui o necessário patrocínio de entidades estatais ou privadas que, em contrapartida ao seu investimento financeiro, exercem, na maioria das vezes, de modo mais ou menos velado, uma função de controle. Por outro lado, os Salões servem atualmente como espaços de reflexão sobre a produção artística contemporânea e, nesse sentido desempenham um papel importante dentro dos limites da sociedade burguesa.

Os museus permanecem ainda, na sua maioria, como instituições ligadas fundamentalmente à guarda e à conservação de um patrimônio. As galerias de arte não possuem o compromisso de oferecer panoramas da produção contemporânea e caracterizam-se, muitas vezes, (no caso das grandes galerias) por sua opção por determinada tendência formal. Os Salões permanecem assim, apesar das inevitáveis margens de erro em seus critérios de seleção e premiação e malgrado aos interesses que em parte os condicionam e eventualmente os descaracterizam, como os espaços que mais incitam a visões de conjunto da produção artística contemporânea. Eles também acolhem, muitas vezes, provocações que mexem com os conceitos já aceitos de arte, e incitam a confrontações pela coexistência, no mesmo espaço, de propostas distintas e até mesmo contraditórias. Eles podem refletir de modo abrangente e inclusive, auxiliar a produzir o intenso dinamismo e a grande diversidade de tendências da produção artística contemporânea. No Brasil, principalmente nas regiões periféricas, deslocadas dos centros de poder, os Salões desempenham basicamente esse papel, em ambientes que são historicamente carentes de espaços destinados à distribuição da produção artística. Papel excelente e insubstituível? Certamente não. Mas não adianta pensar em sua supressão se não se considerar a possibilidade real de implantação de formas alternativas dessa distribuição, a fim de que a produção artística possa cumprir *outra* função no social.

Notas

1. POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, p. 22.
2. Ver, a respeito da aura, o admirável ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Época de seus Meios de Produção*. In: VELHO, Gilberto. Sociologia da Arte IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

Situações limite

PAULO VENANCIO FILHO

Creio que o observador europeu pode reagir de duas maneiras simultâneas a essa exposição*: a primeira é sentir os trabalhos muito próximos, dentro da perspectiva da arte européia contemporânea; a segunda é sentir o Brasil, ou o que ele pensa ou imagina do Brasil, muito longe. Essa situação não se deve a distância geográfica, ela deriva de uma relação de forças complexa e problemática. Implica o contexto da arte fora de um centro hegemônico. Sua possibilidade mesmo. Como pode o distante olhar estrangeiro estabelecer uma imagem da arte brasileira sem cair no risco de considerá-la simples *mímesis* dos procedimentos europeus ou sofrer a recorrência fantasmática dos temas do folclore e do exótico? Seria uma ingenuidade, ainda, um eurocentrismo, esperar uma imagem tão século XVIII, a persistência do mito do paraíso intocado. Sabemos que Gauguin foi o último artista – uma determinada consciência européia – a fazer essa experiência. Por outro lado, também não se poderia imaginar a possibilidade de uma arte inteiramente autônoma, com uma história fechada em si mesma, em seus modelos locais, completamente indiferente aos centros hegemônicos. Para nós isso seria assumir uma identidade por oposição, aceitarmos a discriminação do colonizador, desconsiderarmos as determinações históricas. Dessa maneira, qualquer confronto estaria previamente anulado, cada história seguiria seu caminho sem nenhuma mediação possível: manteríamos os pressupostos ideológicos de uma suposta identidade nacional, assumiríamos um projeto de resistência e renunciaríamos a qualquer ânsia emancipatória. Seria uma confortável ilusão. Mas ainda assim um ilusão.

O problema consistiria em investigar de que modo o contexto brasileiro se apropriou dos modelos europeus modernos, de que forma esses modelos foram ambientados e de que maneira eles atuaram no sentido da efetiva transformação da arte local. A solução dessa situação só pode ser analisada nos trabalhos, na inteligência de o trabalho refletir essa problemática situação.

Assim, o observador dessa exposição está numa posição paradoxalmente muito próxima do artista brasileiro: como articular a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social. Como encontrar a medida inteligível dessa relação. Seria preciso um olhar um tanto oblíquo, evitar qualquer polarização, perceber a tensa produção local. Foi essa lateralidade que permitiu os lances mais interessantes da arte brasileira. Essa lateralidade representa

uma posição estrutural, não propriamente uma identidade. Esta é ainda cheia de impasses, indefinida, múltipla, e não pode aceitar uma fase única. Nossa identidade é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais. O que na Europa é dado, nós devemos conquistar. Essa é a nossa experiência.

Nossa modernidade é tardia. É somente a partir dos anos 1950 que ela se efetiva. Nesse momento nos libertávamos definitivamente dos arcaísmos e nos posicionávamos em contato estreito com as correntes modernas. Esse momento correspondia também às transformações sociais brasileiras, a um País que se industrializava, que começava a viver uma urbanização acelerada, à realidade das grandes metrópoles. Aí se entende a presença decisiva do Construtivismo no Brasil. Num País que se modernizava, que assumia uma nova face, percebe-se a atração por uma tendência que trazia para si não só os pressupostos da racionalidade, mas também que pretendia estendê-los ao horizonte social. O programa do Construtivismo europeu encontrou aqui um ambiente e uma sensibilidade singulares.

Os trabalhos de Cildo Meireles e Tunga se inscrevem no quadro de experimentalismo da arte contemporânea brasileira. Esse quadro tinha como referências as tendências construtivas vigentes nos anos 1950 e as tentativas *pop* nos anos 1960. Numa sociedade ainda insuficiente de signos de amplo reconhecimento social, a estratégia *pop* era estruturalmente problemática. A escolha duchampiana do *ready-made*, que na América era simples apropriação pelo artista de uma imagem previamente escolhida, eleita pela sociedade de consumo, exaustivamente posta em circulação, aqui se tornava inviável. As tentativas *pop* brasileiras encontravam essa limitação; na impossibilidade de encontrar signos abstraídos e esgotados pelo consumo, ainda tentavam abordar a desigual e diferenciada realidade urbana da metrópole brasileira: suas ânsias e suas misérias. Dessa maneira persistia ainda um resíduo de afeto, uma inevitável sentimentalização, nada equivalente ao cinismo e à indiferença *pop*.

Penso em Cildo e Tunga como dois artistas contemporâneos brasileiros que responderam à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do Construtivismo e pela inviabilidade da *Pop* no Brasil. Daí eles derivaram uma atitude singular, perceberam no Construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia da forma, mas aquilo que o Neoconcretismo em seu limite com Hélio Oiticica propôs: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política. Deve-se acrescentar a isso a presença do diferencial Duchamp. Em Duchamp, Cildo e Tunga encontraram não só um modelo de artista, mas um modelo de pensador. Percebemos nas inconstantes e precisas intervenções duchampianas a presença de coerência sistemática, um agir que não termina na obra, mas continua na sua inserção, na sua presença crítica. O outro lado de Duchamp, o construtor de uma mitologia, também foi decisivo. Numa sociedade em que o estatuto da arte ainda é rarefeito, em que as marcas artísticas submergem sem deixar uma presença vigente, cabe ao artista construir para si uma história, estabelecer referências para o diálogo. Assim, essa mitologia que aparece em Cildo e Tunga não tem nada de subjetiva, é uma realidade objetiva. Decorre da incessante luta contra a fluidez cultural local.

Nos trabalhos de Cildo e Tunga encontramos um sistema que se poderia chamar de visionário, coerente e rigoroso, aglutinador de experiência, que articula desde gestos insignificantes do cotidiano até grandes estruturas sociais. Daí o fato de não podermos esperar desses trabalhos imagens ilustrativas e superficiais. Eles procuram menos a superfície do que as forças, relações, tensões que estão por trás da superfície. Por isso encontramos nesses trabalhos uma situação limite: entre a visão e a matéria.

Quem esperar a tematização do Brasil, a cor local, certamente não encontrará isso nos trabalhos. O tema local não está em nenhuma representação, nenhuma forma, nenhuma imagem; está muito mais nas estratégias de linguagem, nas articulações com o sistema da arte, no embate contra o provincianismo, contra os preconceitos. O tema local propriamente dito é a luta pela possibilidade da arte.

* O autor refere-se à exposição "Tunga – 'lezarts' / Cildo Meireles 'though'", realizada entre 20 de maio e 22 de outubro de 1989 na Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, Bélgica. [N. O.]

Arte em trânsito

Moacir dos Anjos

Há uma idéia de Nordeste, assim como há uma idéia do que é ou do que faz ser nordestino. Idéias que são menos a catalogação do real sensível do que um constructo ficcionalizado daquilo que tornaria este espaço distinto dos demais e a qualquer um outro irredutível. Realizar uma exposição de arte contemporânea do Nordeste do Brasil implica, portanto, negociar com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas que singularizariam, no campo das artes visuais, o que é ali produzido.[1]

Embora possa por vezes parecer eterna ou natural, a idéia de Nordeste é de pouco mais de um século. Sua origem remonta à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam. É somente nesse momento que começa a ruir a percepção provincial então vigente e que se elabora um discurso regionalista e nordestino, o qual se define e se afirma não apenas em oposição ao seu "outro" mais próximo – o "Sul" cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia.[2] É através desse discurso e das ações oficiais dele derivados que se demarca o espaço do que é Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, a qual legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço.

A cristalização desta idéia de região se processa na primeira metade do século XX. Através de ensaístas (Gilberto Freyre, Djacir Menezes), romancistas (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz), músicos (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro) e pintores (Lula Cardoso Ayres, Carybé), os habitantes daquele espaço descobrem e articulam, a partir de influências portuguesas, africanas, holandesas e indígenas, um legado de mitos, paisagens e memórias que lhes seria específico e próprio. Por meio do resgate seletivo do que individualizaria aquele espaço, essa variada produção cultural inventa os códigos de compreensão simbólica de uma comunidade e simultaneamente a eles se conforma, adquirindo um inequívoco caráter regional e fazendo com que o Nordeste se perceba e se apresente como *nordestino*. Ainda que fisicamente dispersos e distintos em quase tudo, os habitantes dos seus mais distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única.

Por sua força imagética e apelo telúrico, este ideário informou, por muitas décadas, a maior parte da produção cultural do Nor-

deste brasileiro, dotando-a de forte sentimento de localização no mundo, de identidade entre pares e de alheamento voluntário a tudo que passasse ao largo de suas referências mais caras e próximas. E a essa forma identitária regionalista está intimamente associado o conceito de tradicionalismo, o qual expressa impermeabilidade a informações que violem ou questionem imagens e idéias estabelecidas antes do tempo da memória; imagens e idéias que são confirmadas e comunicadas de uma a outra geração.

Esta preocupação em fixar o que seria definidor do caráter nordestino resultou, no campo das artes plásticas, numa produção centrada na organização de paisagens, tipos e ícones que sintetizariam, em termos visuais, o que é próprio à região. A construção desta visualidade esteve desde o início, entretanto, eivada de interpretações conflituosas sobre o repertório de imagens que efetivamente distinguiriam simbolicamente o Nordeste: se alguns artistas assumiam, em seus trabalhos, um tom celebratório de cores, formas e gentes encontráveis naquele espaço, outros utilizavam imagens e cenas comuns da região como índices das precárias condições de vida de seus habitantes.[3] O que aproxima essas visões distintas é o desejo de representar, através de uma figuração fortemente apegada ao mundo sensível, um território perfeitamente definido e avesso a contaminações.

Apesar do enunciado regionalista ter-se imposto como padrão dominante no universo cultural nordestino, alguns artistas plásticos deram mostras, através das fissuras presentes naquele discurso, de como reinventar-se a partir do encontro com o "outro" e do estranhamento diante do que lhes parecia novo. Vicente do Rego Monteiro foi um dos primeiros a elaborar, ainda na década de 1920, uma fusão entre o apego a tipos e motivos regionais e a necessidade de dialogar com as experimentações artísticas em curso no mundo. É também da mesma época a reconstrução onírica, surgida nas aquarelas de Cícero Dias, da paisagem e dos tipos dos canaviais de Pernambuco, aproximando sua obra do movimento surrealista. Ao invés da condenação do exógeno, estas estratégias artísticas pretendiam tal como as dos modernistas brasileiros que lhes eram contemporâneas articular nativismo e informações estrangeiras, tecendo um espaço simbólico miscigenado que conferiria identidade à produção cultural do País. É possível, todavia, identificar nas estratégias desses artistas (incluindo os modernistas) a busca por uma *legitimidade* plástica através da absorção – mediada por uma imagística local – do paradigma modernista europeu, em boa medida ancorado na noção de autonomia do campo artístico.[4]

Tanto os modos regionalistas de representação quanto a idéia de uma arte autônoma iriam ser questionados e desmontados nas últimas décadas do século XX. A intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos que marca este período faz comprimir o tempo e o espaço em que se desenrolam ação e pensamento, flexibilizando as fronteiras que apartam lugares distintos e provocando a proposição e a permuta incessantes de posições diferentes de mundo. Ainda que os locais de vida permaneçam fixos, os espaços vividos, nos quais se articulam e se criam os produtos culturais que registram a individualidade de grupos, sofrem um processo de permanente desterritorialização e estranhamento, de desmanche da geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam sistemas de representação.[5] Através da progressiva introdução de ruídos e impurezas no até então bem-definido campo da arte moderna, a arte contemporânea questiona e relativiza, por sua vez, o interesse ali nutrido pelas características puramente formais do objeto artístico; deixa-se contagiar pelo imaginário da cultura popular e de massa e passa a fundar-se temática e materialmente – em questões relacionadas à memória e à vivência do artista.

O contato e a colisão entre discursos e imagens diversos sobre o mundo – somados à liberdade estilística e de assunto conquistada pelos artistas – têm gerado, a despeito daquelas mudanças, respostas de afirmação ou reconstrução identitária e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença. O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar quaisquer expectativas de homogeneização de culturas e de fraturar a noção, implícita no ideário modernista, de hierarquia entre elas; familiariza o mundo, ao contrário, com uma ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas.

É preciso atentar, entretanto, para o risco de que o interesse pela diferença cultural seja reduzido meramente a uma atração pelo exótico, esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida provocado pela globalização da cultura: o abandono da arrogante prerrogativa, até então detida pelas regiões "centrais", de estabelecer modelos de representação simbólica para aqueles situados à sua "margem".[6] Cabe aos produtores de bens culturais das regiões "periféricas" evitar ser desse modo apreendidos e consumidos pelo olhar do "outro", impondo-lhe a igualdade dos diferentes e assumindo a natureza sincrética, tensa e transacional de suas culturas, irredutível tanto a um passado idealizado quanto a modelos acríticos de modernidade.

Pensar a identidade nordestina neste contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de integração/reação ao processo de globalização cultural elaboradas pelos que produzem bens simbólicos no Nordeste do Brasil; é deles a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem traduzir modos de vida compartilhados pela comunidade da qual fazem parte. A partir de iconografias, memórias, materiais e procedimentos fincados nas suas experiências reais e imaginadas de Nordeste, artistas plásticos nordestinos – residentes ou não em suas terras nativas – têm esboçado maneiras próprias de lidar com o sombreamento dos limites arbitrários daqueles sistemas, criando discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade. Através de suas obras, a cultura regionalista se amolece e se redefine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam. A região deixa gradualmente de ser um território "fechado" sem que isso implique que seus artistas recusem o cotidiano habitado em favor de uma afiliação a códigos criados em outros espaços.[7] A idéia do que é ser nordestino passa a ser tecida, assim, sobre um delicado e complexo mapa de influências recíprocas e de permutas com outras culturas; e é de alguns desses artistas "liminares" que trata a presente mostra.[8]

A exposição não pretende oferecer uma representação simbólica perfeitamente de-

lineada do que é hoje o Nordeste, o que equivaleria a propor uma alternativa identitária rígida para um espaço múltiplo e em construção permanente. Busca dar visibilidade, ao contrário, a um conjunto de proposições estéticas que, embora marcadas pelo que é próprio aos locais de onde se enunciam (por exemplo, o apego à figura, a religiosidade latente, a artesania, o uso de matérias cruas), terminam por destes desprender-se e, em trânsito constante, alcançar ainda outros lugares e momentos. São trabalhos que, cada qual a seu modo, fazem do Nordeste um território movente imerso numa temporalidade que se contrai e distende. São trabalhos críticos que desmontam a idéia de região como algo imutável e que reconstroem suas fronteiras como espaços de trocas. São trabalhos que, ao constantemente reinventar formas de expressão e de vida, parecem afirmar que não há somente *um* Nordeste, mas muitos.

Uma exposição de artistas nordestinos formulada a partir do Nordeste também exerce o importante papel de inverter o sentido hegemônico em que corre o fluxo de informações sobre as artes visuais no País, sempre mais volumoso da Região Sudeste para os demais espaços regionais do que no sentido oposto. Por estabelecer relações físicas e simbólicas entre lugares distintos do Nordeste, presta-se também a adensar a rede de comunicações entre cidades e estados que, apesar da proximidade geográfica, normalmente ignoram o que se produz nos espaços que os avizinham. A exposição, neste sentido, busca reduzir o caráter assimétrico das trocas culturais feitas no País, baseadas mais em relações radiais a partir dos "centros" do que transversalmente entre espaços da "periferia"; procura, desta forma, conectar "zonas de silêncio".[9]

A mostra, por fim, não reivindica que a configuração simbólica que emerge da natureza híbrida da coleção de obras expostas seja a única capaz de abarcar a multiplicidade de informações com as quais os artistas plásticos nordestinos confirmam o Nordeste como um partícipe da complexa e impura herança cultural do mundo. Ela é apenas uma possibilidade de enunciação da natureza diversa da produção cultural nordestina contemporânea: outros Nordestes existem e podem ser idealmente também mostrados de forma legítima. A inviabilidade de mostrá-los todos (ou ao menos mais alguns) deve-se não apenas ou principalmente a limitações de espaço expositivo, mas ao fato de que também a curadoria da mostra – tal como a produção dos artistas – se faz a partir de uma compreensão específica de um território percorrido.[10] É este ponto de vista restrito, porém único, que dá algum sentido de conjunto a trabalhos – a seguir discutidos – que narram as explorações subjetivas, particulares e irredutíveis de seus criadores; é este olhar que busca e sugere, no local de exposição, as maneiras que obras se roçam ou se afastam, tecendo mapas simbólicos que registram o cruzamento de culturas num certo lugar e tempo. Outros curadores, obviamente, tornariam outros Nordestes visíveis.

Notas

1. Algumas das idéias contidas neste ensaio foram anteriormente tratadas pelo autor no texto Quinze Notas sobre Identidade Cultural no Nordeste do Brasil Globalizado. *Cadernos de Estudos Sociais*, 14 (1), 1998.

2. PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino*. São Paulo, Cortez, 1992.
3. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outra artes*. Recife, Massangana / São Paulo, Cortez, 1999.
4. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 1997.
5. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1997.
6. RICHARD, Nelly. "Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignments of Cultural Power", in Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1996.
7. Sobre os conceitos de região aberta e região fechada, ver TRABA, Marta. *Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950-1970*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
8. Segundo o crítico Roberto Pontual, esta já era uma característica da produção de um significativo conjunto de artistas do Nordestes na década de 1980. PONTUAL, Roberto. "Da Figuração à Construção", in *BR 80. Pintura Brasil Década 80* (catálogo de exposição). São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1991.
9. MOSQUERA, Gerardo. "Some problems in transcultural curating", in Jean Fisher (ed.), *Global visions towards a new internationalism in the visual arts*. Londres, Kala Press/The Institute of International Visual Arts, 1994.
10. Sobre o curador como cartógrafo, ver MESQUITA, Ivo. "Cartographies", in *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery (catálogo de exposição). Winnipeg, CA, 1993.

Chat Mostra Rio Arte Contemporânea

Luiz Camillo Osorio para Lisette Lagnado

Lisette Lagnado

Há diferenças entre os circuitos de arte carioca e paulista? Parece-lhe interessante discutir estas diferenças?

Vejo diferenças entre os circuitos de arte carioca e paulista, questão que vale uma reflexão rápida, uma vez que estes concentram a maioria das inscrições e seleções nesta Mostra Rio Arte.

"A pertinência da tua pergunta, Camillo, consiste em centrar o foco no *circuito de arte*, pois não há maior tolice do que procurar estabelecer comparações entre a *produção* estética de diversas regiões. Não nego a existência de especificidades culturais, mas é impossível sustentar afirmações do tipo "a paleta das pinturas da Casa 7 é mais sombria do que as telas coloridas pintadas sob a exuberância da paisagem do Rio de Janeiro"! – comentário ventilado nos anos 80 durante a chamada "volta à pintura".

O grande ganho, nos últimos anos, é que o eixo Rio–São Paulo não é mais hegemônico. Mesmo assim, essa presença prevalece. O ponto que me interessa, na formulação da tua pergunta, diz respeito às formas de circulação do trabalho artístico. Isso abrange notadamente três instâncias, sem as quais é impossível uma cidade formar um corpo de artistas: o ensino da arte, as revistas e os espaços institucionais.

Todo processo de seleção, como o que ocorreu na Mostra Rio Arte, implica a avaliação do percurso formativo do artista. Cabe insistir neste ponto: a recorrência de uma cidade nos envios de projetos está forçosamente ligado à existência de focos de formação do artista. Uma análise "grosseira" do eixo Rio/São Paulo revela a seguinte situação: a importância do Parque Lage, por um lado, e a afluência de artistas saídos da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), por outro. Nada se compara à experiência de convivência com artistas mais consagrados, proposição da escola do Parque Lage, hoje ameaçada de ser desalojada, mais um trabalho de demolição de qualquer esforço de tradição. Em São Paulo, contudo, a curta e "não-oficial" existência da escola do terceiro andar, dirigida por Eduardo Brandão, tem mostrado resultados inegáveis quando se avalia a incidência da linguagem fotográfica nos artistas contemporâneos.

As revistas, agora. Publicações especializadas que tentaram uma sobrevida em São Paulo olharam, com exceção talvez da revista de manufatura quase artesanal *Arte em S. Paulo*, para modelos referenciais exteriores. Procuram realizar o sonho de ter, entre nós, uma *Flash Art* ou uma *Art News*, para citar apenas dois exemplos evidentes. O que significava isto? Significava acompanhar regularmente a programação das galerias e dos museus, com um artigo sobre as exposições em destaque, e recorrer às "resenhas", cujo objetivo consistia em refletir o panorama

artístico em sua quase totalidade. Essa linha editorial foi seguida durante alguns anos, notadamente pelas revistas *Galeria* e *Guia das Artes Plásticas* (caberia aqui apontar a estreiteza de suas propostas já na escolha de seus nomes).

A ansiedade de acompanhar a programação artística fazia parte de uma política comercial tosca de conseguir a manutenção da revista por meio de anúncios e estes, por sua vez, não seriam possíveis se a revista não disponibilizasse algumas páginas "em troca". Não eram matérias pagas, no sentido mais vil do negócio, mas um acordo tácito entre galeristas e editores, que convidavam praticamente todos os críticos em atuação para partilharem, segundo afinidades estéticas, a pauta do momento. Este formato não vingou por muitos motivos, mas principalmente porque o mercado de arte não teve condições de "patrocinar", mediante anúncios regulares, uma tentativa de reflexão sobre arte. A saída seria captar anúncios fora do circuito especializado, pois este era incipiente e até mesmo ignorante da importância de uma revista para a vitalização da produção artística. Assediar bancos e produtos de alto consumo, como automóveis, gerou um círculo vicioso extremamente desgastante: sem as páginas em quadricomia e um texto "acessível", o grande anunciante dava as costas à iniciativa editorial.

Felizmente, essa mentalidade encontrou um meio mais "alternativo". Iniciativas com maior liberdade, em termos de circulação artística, se encontram justamente numa distância salutar com o mercado. O Rio de Janeiro não tem galerias "fortes" como São Paulo, o que não impede as galerias paulistas de representarem artistas cariocas, mas, em compensação, produziu verdadeiros nichos de atuação à margem do mercado e demonstrou que é possível implantar formas de resistência à mentalidade capitalista. As revistas *Item* e *Arte & Ensaios* (do Programa de Pós-Graduação da UFRJ) são ótimos exemplos de espaços para o debate crítico.

Por outro lado, a informalidade e o caráter experimental de organismos dirigidos por artistas, como Agora e Capacete, conseguiram um raro desempenho na circulação de idéias, produzindo folhetos simples e baratos, recuperando o charme da velha imprensa off set. Importante é que cumprem a função: deixar um registro da produção sem levar o organismo à falência. Penso que faltou, até agora, à vida de São Paulo o "descompromisso" de uma iniciativa sazonal (que expõe quando pode), a despretensão da qualidade gráfica, alguma coisa da utopia comunitária. Creio poder afirmar, sem cair no alçapão das análises sociológicas, que essa desobrigação, interpretada pelos paulistas como "falta de profissionalismo", gerou outras poéticas de trabalho.

A situação está mudando, com a mobilização de artistas paulistas em ações rápidas, uma casa, um fim de semana, por exemplo, pouco ou nenhum dinheiro. Considero isso um alento quando se antevêem os estragos da globalização. Outra característica marcante reside na atual dissolução de fronteiras entre as atividades do artista, do crítico, do curador e do editor. É cada vez mais comum ver estas funções reunidas e confundidas, embora R. Mutt já tivesse sinalizado esses novos tempos no início do século 20. A perda das categorias é uma conquista (cf. o "exercício experimental da liberdade"). O que não redime tal iniciativa dos julgamentos éticos que acompanham qualquer exercício de profissão.

Bolsa Pampulha: o meio e a formação do artista hoje

LISETTE LAGNADO

Toda década quer produzir sua efeméride. Até os anos 1970, o relato histórico (da arte, do cinema, da música e da literatura) avança por meio de "manifestos". Ao lado destes, declarações publicadas na imprensa ou exposições também cumprem a função de apontar, divulgar e patentear idéias que tenham um caráter de arrojo e destemor do futuro. A América Latina foi particularmente profícua nesse gênero: escritos que têm datação e local, mas que nem sempre ficaram "datados" e logo continuam interpelando nosso conhecimento tão parcelado do presente.[1] O tom ardoroso é a sua marca registrada, o que não os isenta de lançar diretrizes objetivas. Esses documentos dão estrutura a um acontecimento – e a uma "intriga" também, diria Paul Veyne – que precisa ser minimamente referenciado.

Isso pode da mesma forma ser verificado no Brasil, onde a modernidade foi construída com textos portadores de uma aspiração coletiva que propunham inaugurar o "novo": *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1924); *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1928); *Manifesto Ruptura*, de L. Charoux et al. (1952); *O Objeto*, de Waldemar Cordeiro (1956); *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (1959); *Manifesto Neoconcreto* (1959) e *Teoria do Não-objeto* (1960), ambos de Ferreira Gullar (1960); *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha (1965); até as experiências multidisciplinares de Flávio de Carvalho, notadamente a *Experiência nº 2*, de 1931, nos elucidam muito a respeito do comportamento individual e das massas (as idéias de Deus e de pátria, processos de fetichismo, vestuário e totemismo político).[2]

Somente da lavra de Hélio Oiticica, há centenas de artigos, outra centena de cartas e, dentre esse repertório privilegiado aos olhos do pesquisador, pelo menos meia dúzia de textos imprescindíveis para compreender o estado da cultura brasileira: *Bases Fundamentais para uma Definição do "Parangolé"* (1964); *Posição e Programa* (1966); *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966/67); *Aparecimento do Supra-Sensorial na Arte Brasileira* (1967); *Crelazer* (1969); *Brasil Diarréia* (1970).

Nosso elenco pára em 1970, o que não quer dizer que estamos apartando o momento atual de uma reflexão pública. Sistematizar idéias é uma prática permanente, mesmo que o artista tenha abandonado o costume de redigir os tais "manifestos."[3] Os usos do discurso mudaram de suporte e de conteúdo. Como os artistas se organizam hoje para valorar sua produção? E, depois, quais

são as possibilidades de formação e de inserção do trabalho criador na sociedade moderna e capitalista, tal como a lemos depois de Foucault e Negri?

A ressonância dessas idiossincrasias pode ser lida nas entrelinhas do edital elaborado para a Bolsa Pampulha. O edital traz pelo menos três questões de alta voltagem para o debate contemporâneo: da parte do crítico, em que consiste o processo de orientação?; da parte do artista, em que consiste fixar residência em Belo Horizonte por um ano?; da parte do momento da arte, o que os artistas contemporâneos procuraram evidenciar? Não há como iniciar essa análise sem antes registrar que esse formato de substituição de Salão tem um saldo positivo inédito para uma primeira experiência: não somente vem inspirando outras iniciativas institucionais com características similares como já propiciou a parte do grupo de bolsistas uma repercussão respeitável.[4]

Um amigo meu, afeito a desaprovar os rumos da arte contemporânea, conseguiu me provocar ao emitir um julgamento depreciativo que reproduzo aqui para comentário: "Artista que é artista não precisa de acompanhamento." A sentença ficou martelando em mim durante a segunda fase de visitas aos ateliês. Pois sim: o que um crítico teria a trazer senão problemas alheios à criação artística?

Até há pouco, o autodidatismo não era a norma? Para citar um caso exemplar, toda a experimentalidade de Mira Schendel passou muito mais por suas leituras filosóficas do que pela aplicação de técnicas de desenho, pintura e escultura. Certos artistas forjam sua pátria por fora da esperada curva de aprendizado. A que margem teria pertencido Raymundo Colares? De fato, dedicar-se a estudos relativos às belas-artes não fornece a menor garantia. No Renascimento, a experiência mais rotineira de conduzir o conhecimento era feita por intermédio de um profissional, o chamado "mestre". Se, no ateliê renascentista, o aprendiz era instruído a completar o trabalho de seu mentor, o mestre competente de hoje é aquele que consegue levar o discípulo a um uso mais livre do saber adquirido.

Depois das vanguardas do início do século 20, não é mais possível sustentar a idéia de "continuísmo" e de suas indefectíveis manobras para assegurar a permanência de um estilo consagrado. De ruptura em ruptura, chegamos ao "fim", ou seja, à dificuldade de manter idéias dogmáticas (a "tradição", nas palavras de outrem) e, portanto, cada "fim" é "mais um". O que equivale a dizer, em casos felizes, que todo "fim" inicia algo. Essa capacidade de multiplicação pode ser encontrada em "pares" de mestre/aluno que contradizem o positivismo lógico da história e geram ruídos diante de uma suposta "descendência" do estilo matricial: Guignard e Iberê Camargo; Iberê Camargo e Regina Silveira; Regina Silveira e Ana Maria Tavares; Ana Maria Tavares e Sandra Cinto. Entretanto, é curioso observar que, se a ocupação espacial de Sandra Cinto difere diametralmente das lições de seu "guia" mais próximo, é no primeiro elo da cadeia que um lirismo tardio acaba ressoando, algo como um gene recessivo de Guignard que teria encontrado "outro" corpo.

A primeira edição da Bolsa Pampulha tampouco mimetizou o modelo mestre/pupilo quando estipulou que os "tutores" – e esse termo tornou-se cada vez mais comum nos ambientes acadêmicos anglo-saxões – de cada bolsista não seriam escolhidos entre artistas mais "maduros", mas entre profissionais que atuam na área da crítica. Como interpretar essa proposta? O que teria acontecido com o diálogo artista/artista? Não se pode ignorar o fato de que as antigas "cartas de recomendação" foram substituídas pelas relações interpessoais entre artista e crítico-curador. A atmosfera era outra, conforme lemos nestas linhas de Iberê Camargo.

"Cheguei ao Rio em 1942, num daqueles vagarosos aviões da Côndor. Meu cicerone e introdutor foi Augusto Meyer, para quem levei uma carta de apresentação do meu fraternal amigo Décio Soares de Souza. Na noite de minha chegada, sua mulher, Sara, simpática e inteligente, me conduziu à casa de Portinari. Mostrei-lhe, então, alguns desenhos e um pequeno óleo que levava como apresentação. "Está na hora de mudar", foi mais ou menos o que disse, como um gesto de mão, como a indicar um rumo. Desconcertado, passei a olhar seus quadros. Como eu não dissesse palavra, perguntou-me se gostava: "Não", foi minha resposta. "Entendo", redargüiu. "Também eu, quando cheguei a Paris e mostrei meus desenhos de academia, sorriram. Desconfiado, suspeitei que me quisessem confundir, empulhar", como disse. Como sabemos, ele voltou moderno da Europa. Devo, porém, a Portinari uma valiosa indicação: Guignard, com quem fundamos o grupo que levou seu nome".[5]

O artista ainda narra que veio a saber "da boa referência que (Lasar Segall) me fez em carta a Guignard, recentemente publicada"[6] e prossegue: "Acho importante, para o jovem que se inicia, ter o acompanhamento de um mestre. Isto encurta o caminho. Criamos o Grupo Guignard para estudar com liberdade, sem o ranço acadêmico. O grupo acabou por haver chegado a hora de desmamar o terneiro."[7]

Apesar dos males do ensino das artes visuais na universidade e do "ranço acadêmico" sempre invocado, não se pode desprezar a importância que artistas-professores exercem no âmbito da sala de aula. Quando não ocorrem na universidade, as orientações costumam ser feitas na informalidade de um ateliê de prestígio, fenômeno que tangencia o ensino particular. Em cada caso, os inconvenientes são os mesmos: os freqüentadores podem usufruir dos cursos como simples diletantes ou revelar-se talentos em potencial. Analisar o dossiê de um candidato exige que se leve em consideração uma série de informações incompletas ou precárias, pelo simples fato de que se trata de uma trajetória em puro devir. Na minha opinião, esse trabalho poderia ser completado mediante uma entrevista individual, que pode esclarecer dúvidas de ordem subjetiva.

Nessa comunicação dissimétrica, Blanchot explicita que a "distância do aluno ao mestre não é a mesma que a distância do mestre ao aluno."[8] O autor chega a se referir a uma relação de "exorbitância" quando trata de abordar o "desconhecido", sem contudo o despir de seu caráter de "estranheza": "O mestre não deve, portanto, ser destinado a aplainar o campo das relações, mas a perturbá-lo; não deve facilitar os caminhos do saber, mas, antes, torná-los não somente mais difíceis mas indestrinçáveis; é o que a tradição oriental do controle mostra bastante bem".

Como estar em condições para desbravar, junto com o "bolsista", incertezas ainda vitais para a sua busca – excluindo, bem entendido, as de ordem existencial ou psicológica que devem ser tratadas em outro campo? A quem deve o artista em formação expressar seu ceticismo diante do material, da escala ou da montagem? É para detalhes desse ga-

barito que a atenção do interlocutor é chamada a comparecer. Talvez, além de fornecer uma bibliografia de apoio (que tanto pode ser o nome de um fotógrafo como um romance)[9], além de evidenciar afinidades entre o que está sendo proposto e o que a história já cansou de ver, talvez uma das mais secretas aptidões do "orientador" seja mesmo a escuta e a pontuação do discurso do outro. De repente, o crítico se vê projetado no lugar de um "arte-analista". Há muitas similitudes envolvidas entre o crítico empenhado na tarefa de acompanhamento e a psicanálise: em ambos os casos, há uma técnica e um conhecimento em ação; em ambos os casos, há um processo de descoberta que, mesmo vindo de fora, só tem validez se vier de dentro e puder soar como "de si próprio;" em ambos os casos, há uma impossibilidade de concluir o processo de aprendizado.[10] Em suma, em ambos os casos, é preciso de uma transferência de base, feita a partir de uma sensação de insuficiência de si. Portanto, respondendo a meu amigo, eu digo: "O artista que sabe de si, não importa se jovem ou velho, não precisa de orientação."

Nessa mesma obra fenomenal de Blanchot, toda voltada para a experiência da palavra escrita e falada, em diversas situações que vão da religião ao ateísmo, além do capítulo mencionado antes acerca do ensino do pensamento na universidade, há mais adiante algumas páginas preciosas acerca da "palavra analítica", cujo início já é uma síntese em si: "Pensando em Freud, não temos dúvida de termos tido nele uma reencarnação tardia, última talvez, do velho Sócrates. Que fé na razão.

Que confiança no poder libertador da linguagem. Que virtude concedida à mais simples relação: um homem que fala e um homem que escuta".[11]

É um sintoma de nossos tempos que o acompanhamento dos 12 bolsistas tenha sido feito por um profissional da área da crítica. Além de sua idoneidade moral e erudição intelectual, o crítico proporcionou uma prerrogativa que nem mesmo o artista "assentado" às vezes consegue, ou tem vontade de, garantir a seu "aluno": a inserção no circuito profissional. Afinal, este é o objetivo último. Como escreve Rainer Rochlitz, em publicação controversa, esses "julgamentos críticos são impacientemente esperados pelos artistas, para quem tais veredictos têm importantes conseqüências pessoais e econômicas."[12] O crítico-orientador acaba colocando no mercado (em galeria ou curadoria) o talento que lhe parecer promissor. O que pouco se discute é que a atividade artística sofre até agora as conseqüências de sua condição excêntrica, traduzida em "culpa" de pertencer à execrada "indústria cultural", quando deveria ser reconhecida como trabalho no mundo da produção econômica.

A longa citação de Iberê Camargo coloca o Rio de Janeiro como "capital política e intelectual no Brasil" no período dos anos 1940 aos anos 1960, aproximadamente. É para lá que Lygia Clark se muda de Belo Horizonte e estuda com Roberto Burle Marx (1947). No entanto, se for contabilizada a excelência dos artistas nascidos em seu solo, o Estado de Minas Gerais ocupa um lugar de destaque. Não conseguiu, contudo, formar um pólo de interesse suficiente para guardar a riqueza de seu celeiro criativo. Sem fazer dessa afirmação uma identidade redutível à geografia física, o próprio Museu da Pampulha, na gestão do curador Adriano Pedrosa, teve a acuidade de acolher exposições de artistas de origem mineira para operar um "mais-que-necessário" desvio de interpretação: Minas não é redutível à chamada "elegância formalista" nem ao artesanato barroco.[13]

A idéia de atrelar à bolsa uma residência em Belo Horizonte corresponde então a uma clara necessidade de fomento de um contexto institucional. O forasteiro que decide conhecer a produção de Belo Horizonte passa necessariamente por referências que, por motivos ainda misteriosos, permanecem como guardiãs de uma idéia abstrata que responde à expressão "imaginário mineiro"[14]: Amílcar de Castro, Celso Renato e Marcos Coelho Benjamim – leia-se um construtivismo feito de ferro ou de tapumes de madeira, enfim um gosto pronunciado pela matéria. Ora, sempre me chamou a atenção o fato de duas ações bastante consistentes terem ocorrido em Belo Horizonte sem o devido alarde para o desenvolvimento do meio local.

A primeira delas aconteceu em 1956: Lygia Clark profere uma conferência na Escola Nacional de Arquitetura onde ressalta sua crença na fusão entre arte e vida, estendendo essa reflexão para o ambiental.[15] Sua conceituação da "linha orgânica" surge portanto no contexto de alunos de arquitetura, paisagismo e urbanismo, incitando a pesquisa de "linhas de portas, emendas de materiais, de tecidos etc., para modular toda uma superfície".

A segunda costuma ser referida com o nome *Do Corpo à Terra* (1970)[16] e reuniu, sob a curadoria de Frederico Morais, uma série de procedimentos inovadores, a saber "pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local"; a instalação de "trabalhos em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais"; o "caráter efêmero das propostas"; uma "divulgação feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas" de um crítico de arte "simultaneamente como curador e artista."'[17] Essas condições foram determinantes para Artur Barrio espalhar trouxas ensangüentadas contendo ossos e carne, remetendo aos desaparecidos na ditadura militar; assim como o foi para a queima de galinhas vivas por Cildo Meireles em *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*. Ambos provocaram protestos e a intervenção da lei.

De algum modo, tanto o conceito de "linha orgânica" como a ocupação ambiental, caso fosse necessário eleger um aspecto preponderante para tentar compreender a vontade dos 12 bolsistas da Pampulha, são as características proeminentes: cada um deles, em algum momento da elaboração de seu projeto, procurou responder à arquitetura de Oscar Niemeyer, ao antecedente histórico do Museu como cassino (lugar de jogo e de diversão) e à sua relação com a paisagem. Com isso, a primeira leva de "residentes" fixou seu interesse no espaço, ativando várias linhas de potencialidade: o sótão, a boate, os banheiros, as árvores do jardim, a lagoa. Cada um, à sua maneira, deixou-se impregnar por esse conjunto de signos.

O que me parece interessante frisar é que não se pode qualificá-los, como seria o caso justamente em 1970, dentro da "crítica institucional". As peças não foram feitas para o Museu mas a partir do Museu. Nem Gordon Matta-Clark, nem Robert Smithson: a necessidade de resposta se concentra no mais próximo "aqui" (Belo Horizonte) e "agora" (a presença de Niemeyer por todos os cantos do Brasil). O caso mais extremo se encontra no Concurso[18] (eis uma nova tipologia de

"manifesto", sob outra roupagem), organizado por Matheus Perpétuo, um dos 12 bolsistas da Pampulha. É com essa inflexão de inspiração poética e política que eu gostaria que o artista continuasse a conceber-se como "indivíduo total" ou como "produtores associados", cuja reflexão deve, mesmo que numa microescala, propiciar uma reintegração entre interesses individuais, vida social e administração pública.

Oi Lisette

Fiquei um tanto triste quando soube que você não mais viria. O clima das exposições no museu tá tão gostoso, não sei te explicar, tá tudo parece que arejado, sei lá. A exposição do concurso tá a coisa mais linda, terminamos a montagem ontem de madrugada, só vendo para entender.

Vou te mandar umas fotos da mostra do concurso, queria até conversar com você, deu tão certo a coisa toda, os projetos de vários lugares (Manaus, Santos, Barcelona, Campinas, Rio de Janeiro, Recife, BH, São Paulo, Juiz de Fora, Taguatingua, Brasília), cada um de um jeito diferente, alguns participantes vão até vir pra cá, olha só que legal.

Eu tô com a cabeça fervilhando com o sucesso do concurso: as pessoas responderam a uma proposta um pouco complexa, a de projetar um museu (o que envolve uma pesquisa, uma vontade e um tempo de dedicação que não é curto) pra substituir um futuro projeto do Niemeyer. E o resultado disso tudo tá bem estranho, porque não é exposição de arte nem de arquitetura. Ainda não sei dizer, tô até pensando em inventar um conceito pra isso.

É isso moça, quando te mandar as fotos a gente conversa mais.

beijo
Matheus [Rocha Pitta]

21/12/2003

Oi Lisette

Acho que é antes uma prática do que propriamente um conceito. Sara [Ramo] e eu andamos discutindo muito questões políticas em relação ao artista etc. O pai dela, por exemplo, acha que devemos formar um sindicato. A Cris [Cristina Ribas], por sua vez, crê numa aproximação entre artista e público via reuniões etc. Eu sempre hesito em tomar qualquer posição, vc sabe, essas coisas são muito, muito difíceis para uma análise simples. Mesmo assim nossa cabeça vive sendo martelada por isso. Um dia Sara virou pra mim e disse o seguinte: "Ou eu critico a instituição, faço disso o meu trabalho ou deixo isso de lado e prossigo na minha pesquisa sem me aborrecer". Isso eu concordei, mas achei legal porque evidencia uma perspectiva de que tudo o que o artista faz tem que ser arte, eis uma bela pergunta, por que quando um artista resolve fazer um ato político, crítica, isso tem que ser estetizado?

Eu não acredito em crítica institucional por causa disso. Eu acho que a política deve ser exercida pelo artista, por todos, ali, tête-a-tête com a instituição, sem precisar que isso se transforme num trabalho. É quase um problema de economia, me parece que uma mais-valia é emprestada à crítica quando esta entra na economia das instituições, sistema, sei lá o que da arte. Claro que isso não esvazia a crítica, mas talvez ela fique bem amortecida. Vou tentar arriscar um salto, talvez a crítica/política seja algo bastante abstrato (no sentido de imaterial), talvez quando ela se materialize, se reduza em uma figura (seja ela o artista ou a obra) ela perca essa virtualidade, esse poder de ser uma coisa aberta.

Bom, quando te falei que minha cabeça tava meio fervilhando com o concurso era um pouco por causa dessas questões.

Teve uma moça na abertura da mostra que achou o concurso um absurdo inconstitucional. Pra ela um concurso tem que ser promovido pelo Estado, ou, no mínimo, passar por aprovação do mesmo. Alguém (acho que era um curador, não me lembro) rapidamente tranqüilizou-a, dizendo que aquilo era uma "licença poética" dos bolsistas, um "concurso de caráter conceitual"; então a moça se acalmou.

Essa cena foi muito engraçada, fiquei muito orgulhoso, deu certo. Mas o que a moça disse achei sério, fica parecendo que qualquer coisa de cárater público tem que ser realizado pelo Estado. Daí me pergunto: existe algo público sem o Estado? Ou devemos perguntar, existe o Estado sem algo público? O que é público deve ser institucionalizado?

Entra o curador em cena e responde. É uma licença poética. É claro que disseram isso pra acalmar a moça, que já tava ficando brava. Mas isso ilustra muito bem a situação. A licença parecendo um passaporte, uma espécie de green card, que tornaria legal o ilegal, legítimo o clandestino.

Eu tô começando a gostar desse papo do com licença que sou poeta. Mas por outro lado adoraria discutir o concurso com a moça sem precisar desse passaporte. Até porque a última coisa que pensei ao bolar o concurso foi em poesia. Pra mim era claramente um ato político, que inclusive não poderia ser feito individualmente (acho que cheguei a conversar isto com vc em nossa visita). O Rodrigo [Matheus] tb achou isso, ele tava meio surpreso durante a montagem, não dá pra classificar o que era aquela exposição. Isso me lembrou muito nosso amigo Duda Miranda, aliás uma pena ele não ter mandado um projeto de anexo.

Lisette desculpa, acho que tô me embaralhando, mas prossigamos. O conceito que tento bolar parte dessa situação ambígua do concurso. Eu quero rasgar o passaporte que institui que o poeta só poder fazer poesia. Acho que, se existe alguma licença, é uma licença ética. Com licença eu existo, melhor, nós existimos e estamos aqui juntos. Então podemos pensar num passaporte coletivo, olha que bacana, um passaporte da não identificação, pra todo mundo fazer poesia sem pedir licença. Vc acha que é muita falta de educação?

Bjo
Matheus [Rocha Pitta]

Notas

1. Duas publicações proporcionam uma idéia mais ampla da arte latino-americana dos séculos 19 e 20. Cf. Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* (São Paulo: Memorial, Unesp, 1990) e Dawn Ades, *Arte na América Latina. A Era Moderna*, 1820-1980 (São Paulo: Cosac & Naify, 1997). O "manifesto" condensa uma escrita particular, voltada para uma mobilização popular. Entre os autores importantes, cabe mencionar David Alfaro Siqueiros, José Carlos Mariátegui, Joaquim Torres-García, Diego Rivera, Gyula Kosie, Lucio Fontana. No caso de *Por uma Arte Revolucionária Independente*, redigido por Leon Trotski e André Breton, o nome do revolucionário russo foi substituído pelo de Diego Rivera para não revelar o paradeiro de Trotski.
2. Cf. Flávio de Carvalho, *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência* (Rio de Janeiro: Nau, 2001).
3. Cf. Ricardo Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias* (Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001).
4. Em agosto de 2004, o Prêmio CNI-Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas também divulgou cinco bolsas de acompanhamento de artistas, seguidas de uma exposição. A relevância da Bolsa Pampulha ficou patente no debate promovido pelo projeto Trópico na Pinacoteca, encontro que reuniu no auditório do museu de São Paulo os críticos Daniela Bousso e Adriano Pedrosa para discutir a (im)pertinência de salões contemporâneos (novembro de 2003). Agregando a esse panorama crítico da formação do artista, sugiro a transcrição de outra mesa-redonda, desta vez com o prof. Tadeu Chiarelli e a artista Carla Zaccagnini, para falar da relação conflituosa entre "Arte e Universidade". Um resumo de ambos os debates pode ser encontrado na revista eletrônica *Trópico* [www.uol.com.br/

tropico]. Para mais informações a respeito dos desdobramentos na trajetória profissional dos artistas-bolsistas, basta conferir suas respectivas biografias.
5. Cf. Lisette Lagnado, *Convenções com Iberê Camargo* (São Paulo: Iluminuras, 1994), pp. 17-18.
6. Cf. Lisette Lagnado, op. cit., p. 20.
7. Cf. Lisette Lagnado, op. cit., p. 20.
8. Cf. Maurice Blanchot, "La parole plurielle", em *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, nfr, 1969).
9. Nas minhas visitas aos bolsistas, as trocas se deram em diversas direções: Rochelle Costi, Rubens Mano, Lucia Koch, Nuno Ramos, Ana Mendieta, Robert Smithson, Lewis Carrol, Italo Calvino, Ben Vautier, Gordon Matta-Clark, John Cage, O Grivo, Hélio Oiticica, Rivane Neuenschwander, Raymundo Colares, Roman Opalka, Saramago, Sophie Calle, On Kawara, Bioy Casares, Marcel Broodthaers, Antonio Negri, Michel Foucault, Fischli e Weiss, Kafka, Borges, Marguerite Duras, Roland Barthes, Bernd e Hilla Becher, entre uma multidão de discussões temáticas sobre a morte, a infância, a arquitetura, a instituição, a coleção, o valor de verdade, a geometria, a cultura popular, o silêncio, a ressignificação de lugares, a fragilidade, a necessidade de intervenção urbana, a duração, as coisas da casa, a loucura, a doença, o nômade, as ruínas, o jogo, a arqueologia, a gambiarra, a vontade utópica de transformação do cotidiano.
10. Apropriei-me de todas as atribuições relativas à psicanálise, presentes no livro de Blanchot anteriormente mencionado, para construir um estatuto a essa modalidade de crítico-orientador de projetos.
11. Cf. Maurice Blanchot, op. cit., p. 343.
12. Cf. Rainer Rochlitz, *L'art ou banc d'essai. Esthétique et critique* (Paris: Gallimard, nfr essais, 1998), p. 15.
13. Em sua atuação, Adriano Pedrosa convidou artistas mineiros de "meio de carreira" para realizar a primeira individual no Museu de Arte da Pampulha: Cristiano Rennó, Laura Lima, Rivane Neuenschwander; Rosângela Rennó e Valeska Soares. Com exceção de Cristiano, todos residiram, ou ainda residem, por longos períodos em outras cidades, seja em diferentes estados do Brasil, seja no exterior. Além desses exemplos, poder-se-ia evocar outras trajetórias de mineiros longe de sua cidade natal: Ana Maria Tavares, Arthur Omar, Adrianne Gallinari, Márcia Xavier, entre outros.
14. Dos 281 portfólios, 235 eram mineiros. É interessante observar, contudo, que o resultado não foi proporcional à origem dos envios: dos 12 bolsistas, a metade foi escolhida entre outros estados, sem que prevalecesse qualquer preocupação geopolítica da parte da Comissão de Seleção.
15. Cf. Lygia Clark, "Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte", publicada ulteriormente no *Diário de Minas*, 27/1/1957, Belo Horizonte. Encontra-se também no livro-catálogo de Lygia Clark, que acompanhou a itinerância que inaugurou na Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 1997).
16. Frederico Moraes explica que, "na realidade, foram dois eventos simultâneos e integrados, a mostra 'Objeto e Participação', inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação 'Do Corpo à Terra', que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano, promovidos pela Hidrominas – empresa de turismo do Estado de Minas Gerais". Cf. "Do Corpo à Terra. Um marco radical na arte brasileira". Folheto que acompanhou a mostra de fotos, audiovisuais, filmes, reportagens, depoimentos, catálogos e livros sobre o evento (Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26/10/2001 a 25/1/2002).
17. De Frederico Morais, em carta para Luciano Gusmão (4/2/1970): "Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima".
18. Para informações sobre o 2º Concurso Complexo Pampulha, ver p. 47-51. (N. do E.)
19. A correspondência eletrônica entre a autora e o bolsista foi fielmente reproduzida de forma a conservar inclusive as marcas da oralidade. (N.do E.)

Retorno/permanência da pintura

Panorama confirma novas tendências da pintura

FREDERICO MORAIS

Sem dúvida alguma este *Panorama da Arte Brasileira*, inaugurado na última quinta-feira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, é bem melhor que o anterior, realizado em 1976. Isto, porém, não significa, de saída, que ele seja bom, nem que seja representativo do atual estágio da pintura em nosso país. Tampouco é suficiente para dizer, em função do apresentado, que a pintura brasileira vai bem ou vai mal. Pode ser até que a qualidade tenha subido na medida em que ele deixou de ser uma síntese do que se faz atualmente em todo o País, para ser uma exposição da pintura que se faz, hoje, no eixo Rio–São Paulo, ou de uma certa pintura que se faz em São Paulo, tendo o Rio como apêndice. Com efeito, dos 67 expositores, 47 residem em São Paulo, 11 no Rio, dois em Pernambuco, dois no Rio Grande do Sul e os restantes, um para cada Estado, em Goiás, Mato Grosso, Paraíba, Santa Catarina e Distrito Federal. E se quiséssemos avançar um pouco mais pelos caminhos sempre enganadores das estatísticas teríamos que acrescentar que, dos "paulistas", 18 nasceram na Europa (a maior parte na Alemanha), no Japão e na China. E não por acaso, esta pintura paulista é a mais cosmopolita e internacio-nalizante que se faz no Brasil. Tampouco é acidental que esta pintura seja quase sempre abstrata.

Seria tedioso voltar a discutir, aqui, o que é pintura brasileira, ou melhor, o que é brasileiro em nossa pintura. Pois mesmo um "primitivo"como Alcides Santos, quanto mais se embrenha no imaginário e no fantástico do sertão pernambucano, mais se aproxima de um certo medievalismo, que extravasa nossas fronteiras. Aliás, são poucos os artistas "ínsitos" neste Panorama e José Antonio da Silva continua sendo o melhor deles, e dos três quadros que apresenta dois são realmente admiráveis, um denominado *Maria Fumaça*, em que o trem de ferro quase desaparece na explosão verde da mata, e o outro, *Copacabana*, é uma síntese admirável da paisagem carioca. Mas João Sebastião Costa, que não é um artista ingênuo, reúne em suas telas vários signos da cultura do Brasil Central, da onça e do caju armoriais a uma realidade cabocla reciclada pelo consumo *kitsch*. Nem a "papagália" de Cláudio Tozzi, nem os últimos resquícios da macunaímica, visceral e caótica paisagem anterior de Antônio Henrique de Amaral, que persistem em seus *Compartimentos Porosos* autorizam situá-los como representante do "nacional" ou do "brasileiro" em nossa pintura. Mesmo Rubem Valentim que anda fragmentando os símbolos originários de uma iconografia do candom-

blé, escapa à leitura reducionista do "brasileiro" em arte. Artista construtivo, Valentim sempre atuou ao nível da forma, estando o significado de sua pintura no rigor com que arma suas construções.

Assim, o salto qualitativo deste Panorama pode estar, de fato, e em primeiro lugar, na concentração geográfica dos expositores (e não se conclua, apressadamente, da afirmação anterior, que a melhor pintura brasileira, hoje é feita em São Paulo, mas é indiscutível que a anterior dispersão geográfica, se era mais democrática, incidia violentamente sobre a qualidade média da exposição) e, em seguida, na sensível melhoria da qualidade técnica e artesanal de nossa pintura. Hoje está se pintando melhor no Brasil, com mais gana e mais entusiasmo.

O certo é que este Panorama indica algumas modificações que vêm ocorrendo na arte brasileira: a redescoberta da pintura e, com ela, a euforia da cor e do gesto. Aqui nesta coluna escrevi dois artigos, "Abertura também na cor?" (8/6/79) e "O informalismo está de volta" (30/7/79) nos quais analiso este fenômeno da retomada da pintura. Claro, não se trata de um retorno puro e simples do Tachismo da Escola de Paris, de triste memória, nem mesmo do Expressionismo Abstrato dos norte-americanos. Este neoinformalismo tem mais a ver com a Pop-Art de um Jasper Jonhs e pode ser um desdobramento das tendências neoconstrutivas que eclodiram a partir do final da década passada, com o Minimalismo norte-americano e com a pintura analítica européia. E na raiz desses novos comportamentos pictóricos pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez ou quinze anos, a aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que necessitam de explicações, de uma arte paravisual que não se dirige aos olhos ou ao coração, mas à mente: a arte como idéia. Tem algo a ver com a necessidade de reconquistar o espectador com propostas visuais de encher os olhos e aliviar os corações, depois das homeopáticas e microemotivas propostas artísticas desta década. Se em relação ao concretismo/construtivismo o coração tende a substituir a cabeça, no Informalismo busca-se um pouco mais de ordem. E nestes avanços e retrocessos chega-se a um equilíbrio razoável entre razão e emoção, entre expansão e contenção, e temos aí a nova pintura (brasileira? internacional?).

Basta ver, neste Panorama, como os antigos concretistas, sem perder seu rigor, estão hoje mais eufóricos e coloridos (Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, mesmo Charoux, o mais fiel dos concretistas brasileiros), como a pincelada está muito mais solta (Raul Córdula, Luiz Áquila Rocha Miranda, Tuneu), como a matéria está se tornando áspera, porosa ou aveludada, mas sempre tátil, coisa viva, que respira (Paulo Leal, Heimz Kuhm, Mira Schendel). Seria mera coincidência a realização de uma exposição como a de Helen Frankenthaler, no Museu de Arte de São Paulo, ou ela chega aqui para reforçar a nova onda? Seria coincidência que o gestualismo e o grafismo dominem boa parte da XV Bienal de São Paulo a ser inaugurada quarta-feira, dando corpo àquilo que já fora insinuado nas anteriores Bienal de Paris e Documenta de Kassel, ou seja, uma revisão da abstração dos anos 50? Claro que não. No Panorama e na Bienal temos as novas tendências dos anos 80.

Os dois prêmios do Panorama foram dados a Tomie Ohtake (CR$ 100 mil) e a Ricardo Van Steen (CR$ 50 mil), este último considerado de estímulo. A qualidade da obra de ambos artistas não permite fazer objeções à decisão do júri, que a partir deste ano é a própria comissão artística do Museu. As três telas do Tomie Ohtake são esplêndidas e pelo menos numa delas, o aproveitamento do branco como cor e espaço, é muito inteligente. O prêmio de Tomie talvez tenha chegado um pouco tarde, pois há vários anos já que ela estabeleceu uma espécie de ponte entre o Informalismo e o Construtivismo, no Brasil e que, como vimos, será a tônica das novas tendências. Ricardo van Steen cria espaços "interiores" que, por vezes, lembram Wanda Pimentel. Nas três telas do jovem artista, o espaço fixado é o mesmo, mudamos os atributos, ou melhor, o tempo.

Mas a presença mais estimulante deste Panorama é Mira Schendel: do interior de seus negros aveludados, construídos com têmpera, emergem uns sutis azuis que só percebemos depois de algum tempo. Mas que alegria eles proporcionam. As cantoneiras douradas, por sua vez, dão uma nova dignidade ao preto e expandem misteriosamente o espaço da tela. E preciso destacar ainda as presenças de Abelardo Zaluar, Arcangelo Ianelli (com duas das telas premiadas ano passado no México), Paulo Leal, Hercules Barsotti, Tomoshige Kusuno e Niobe Xandó. Decorativos, vazios e inócuos, como sempre, Armando Sendim, Danilo di Preti e Tikashi Fukushima, Manabu Mabé, Juarez Magno, Openheim, Gilberto Salvador, Inácio Rodrigues e Newton Mesquita.

O choque inevitável entre duas tendências

MILTON MACHADO

Para falar sobre a produção artístico-cultural Contemporânea como um praticante dessa produção e um postulante a essa contemporaneidade, reivindico para a idéia um caráter qualitativo, que proponho seja sobreposto à noção de individualidade: se esta pode ser pensada como a persistência de um "projeto individual" em um contexto social por natureza adverso à sua manutenção, a contemporaneidade poderia ser entendida como a execução desse projeto de forma bem-sucedida, ou para colocar um nível maior de existência à qualificação de forma vitoriosa. Assim, a contemporaneidade deixaria de ser uma *situação* temporal para constituir uma *condição* a ser conquistada ao tempo, como alternativa à vulgaridade das coisas atuais. Essa aparente arbitrariedade conceitual coincide de certa forma com um pensamento nada arbitrário de Alceu Amoroso Lima, de quem li em um número antigo da revista *Módulo* algo mais ou menos assim: "O passado não são as coisas que passaram, mas o que ficou das coisas que passaram". Nesta perspectiva, seriam contemporâneas as coisas do presente fadadas a, no futuro, pertencerem ao passado. E agora, vamos às notícias:

No caso da produção artística, encontram-se seus protagonistas no meio de uma verdadeira intriga internacional, da qual não escapam nem mesmo aqueles a quem se insiste em estigmatizar como produtores de uma arte "periférica", ou produtores periféricos de "uma" arte.

A causa dessa intriga é o choque inevitável de duas tendências que se pretendem igualmente históricas: *uma* história exige que o artista se comprometa em fortalecer com o seu trabalho a convenção da chamada "morte da arte"; uma *outra* história quer o artista engajado no esforço de desmascaramento dessa convenção da arte como coisa finita.

No esforço exigido pela primeira tendência, que se baseia na premissa de que "tudo já foi feito", vê-se o artista envolvido com sua produção de uma nova maneira: no "Caso da Madame Arte", trama onde ele desempenha o duplo papel de vítima e algoz de sua própria condição, um terceiro papel ainda lhe é imposto: o de hábil investigador (com direito a Férias) da arte ou dos vestígios de arte contida no trabalho que pratica (superfície, suporte, figura, representação, abstração etc.). Se esta é de natureza-morta por definição, ou melhor, por convenção, ele é obrigado a ficar soprando, soprando, e soprando seus bonecos e ainda o público de que, por este ato, pode-se atribuir vida a matéria inanimada. E para isso ele precisa agir valen-

do-se de um poder de persuassão cuidadosamente cultivado, porque a ingenuidade, ou a inocência insuspeita que cabiam por direito de conquista aos precursores de outrora não mais lhe são permitidas.

No contra-esforço, em sentido contrário, comprometido com o reaquecimento e revitalização da arte, é como se o artista se dedicasse a esse trabalho no epicentro de um violento ciclone, misturado no espaço ao turbilhão de edifícios, populações, veículos, teorias, histórias da arte e bombas voadoras. Ali estão, ao alcance de suas mãos, todos as matérias de que necessita para exercer *criatividade*. Só que a terra firme, em termos absolutos, perde o sentido para os habitantes dos ciclones contemporâneos. Mesmo que o artista procure fincar o pé, essa situação de extrema mobilidade o fará desequilibrar-se, condenando-o em sua Viagem ao fundo da Obra a um nomadismo inevitável que contraria qualquer idéia de *um único* projeto.

Se na primeira tendência tudo depende desse projeto – já que se tratava de investigações – que o artista deve elaborar tão mais racional e conceitualmente quanto maior sua pretensão de pô-lo em prática e de transformá-lo em produtos comunicáveis, na segunda tendência o que se lhe pede é, pelo contrário, o máximo de espontaneísmo, de animação, de "selvageria" de "energetização" possíveis, como alternativas à mórbida palidez conceitualista que se quer ruborizar (vide Kassel). Não é à toa que no limite não de saturamento da chamada arte conceitual (PROCURA-SE ainda VIVO OU MORTO "MUITOS DEDOS" DUCHAMP. OFERECE-SE ainda RECOMPENSAS), mas no limite da sua transformação de linguagem em mais um instrumento de linguagens, em instrumento *para* investigações, fala-se em um "retorno" à pintura, o que é perfeitamente válido se, numa solução de incorporação e atual, o artista pintar o que sente, pensar o que pinta, sentir o que lhe faz pensar e pintar e, principalmente, se pintar. Se isso, por si só, não garante o salvamento e a sobrevivência da arte, salvem-se pelo menos alguns artistas.

Mas tudo são notícias: tendências, formas, métodos, tentativas de conquistar a tal condição de contemporaneidade. O sucesso desses empreendimentos ninguém pode garantir porque a edição noturna do jornal "A Contemporaneidade" ainda está por ser escrita, porque ainda não é de noite. E de repente, quando anoitecer, já estaremos no futuro.

Expressionismo *vs.* Neo-Expressionismo

JORGE GUINLE

Uma nova onda de artistas que podemos denominar como sendo da corrente neo-expressionista ou "energética" assola os centros de vanguarda. Este artigo, que dá seqüência ao publicado na *Módulo* nº 67 retoma as questões anteriores, colocando-as desta vez, sob um outro prisma histórico. Se a nova pintura de Philip Guston e de Julian Schnabel era abordada e colocada em cheque pelas imagens libertadoras de Francis Picabia e de René Magritte, aqui, neste artigo, tendo como protagonista o mesmo Julian Schnabel e mais Enzo Cucchi, Francesco Clemente, H.K. Hodicke, Jonathan Borofsky, e Mimmo Paladino, a nova pintura ocupará a frente do palco e se degladiará com os velhos expressionistas germânicos do início do século. Emil Nolde, Max Beckman etc. Estes não apresentavam a contestação da imagem, mas eram ricos visualmente, prenhes em construções visuais de rara agressividade que colocavam como pele no osso as suas imagens depredadoras. Por outro lado, competem também o abstrato-expressionista norte-americano Jackson Pollock (na sua série semi-abstrata *Black & White paintings* do início da década de 50) e seu cultor italiano Enrico Baj (nos seus pequenos quadros "explosivos", também do início da década de 50). Estes dois últimos ampliaram o sentido da imagem pelos métodos imediatistas usados na construção dela.

Colocados lado a lado, seis quadros neo-expressionistas brigam com seus parentes expressionistas pela força de suas presenças agressivas. Se os alemães do início do século exprimem estados exaltados de inquietude psicológica, e os abstratos expressionistas estados de indagação metafísica existencial, os novos energéticos poderão ser abordados dentro da mesma ótica? Visualmente, os trabalhos antigos e modernos se atraem e se repelem mutuamente (cores berrantes, complementares, uso da caricatura, gestualidade aparente e por vezes exacerbada por uma angularidade claustrofóbica). Mas se visualmente apreendemos, numa primeira leitura, esses dois mundos, uma cisão irreversível se faz na segunda leitura. Estas novas imagens neo-expressionistas berram, exigem como crianças recém-nascidas, uma explicação, uma conceituação, uma existência nova.

Examinaremos as diferenças: no trabalho de Julian Schnabel, uma materialidade maciça, dinossáurica. A presença irrecusável de várias contradições na construção faz surgir um, dois, três, quatro significados desencadeados pela própria estrutura do trabalho que, longe de se excluírem, se juntam, ao

mesmo tempo, para formar um nó górdio. Quer seja nos trabalhos sobre veludo, recentemente sobre peles, ou utilizando um fundo de pratos quebrados, este arqueólogo da pintura se apodera dos mais diversos estilos que, vez ou outra, junta ao mesmo quadro para arregimentá-los visualmente uns contra os outros. Entretanto, uma óbvia analogia poética unirá os elementos esparsos – que ironicamente estão separados uns dos outros por um mar de matérias, como fósseis encrustados em pedras milenares – desta rica colagem digerindo ou vomitando restos de uma memória e de uma consciência presa no espesso arcabouço de sua elaboração.

O título do díptico "O que fazer com um canto em Madri" parafraseia ironicamente a sensação tátil (pelos pratos quebrados) da textura, sugerindo frustração e destruição. O mosaico gaudiano deste fundo finito e movediço sublinha mais ainda a mutilação da estátua clássica que ordena, por sua vez, a composição – o vaso a meia distância colocado em contraposição às toalhas ou togas laboriosamente pastosas no lado interior do quadro. Temos diante de nossos olhos, numa luta de titãs, uma versão da rixa entre o classicismo claro e frontal da composição, congelada num rito calculado e o romantismo da cor: violetas cobalto, vermelhos azarinas e laranjas cintilantes no mesmo espaço do quadro. E a própria textura de pratos quebrados, que ordena e desordena a composição, não seria a metáfora desta luta? Para completar este *adendum* barroco da história da arte, a própria imagem é recomentada pelos três bordados discretos que costuram e descosturam a imagem, brotando de um prato central/umbilical fartamente trabalhado (poderia exprimir o ofício de pintar?). Eis diante de nós uma associação de idéias coisificadas, petrificadas na matéria, que ao contrário do lirismo hedonisticamente visual impressionista, do inconsciente surrealista, se arrisca, pela confrontação física avassaladora, a se tornar insuportável. O quadro/imagem exige de nós, iconoplasticamente, uma segunda leitura a cada momento, o que nos aliviaria do seu peso contundente, do fato consumado. Curiosamente afastados dela, da sua presença carnívora e da consciência que projetamos sobre ela, a memória que evocamos a partir da apreciação da obra de Schnabel torna cada vez mais clara a intenção de seu sistema pictórico, no início, suspeito.

Em contraposição, o tríptico, *A chegada* sugere, sem ambigüidade, uma outra leitura. Pintando em Amsterdam e depois em St. Louis em 1948, o penúltimo dos 10 trípticos de Max Beckman, cuja série foi iniciada com *A partida*, pintada em 1931/32, é, junto com *Guernica* de Picasso, uma das telas político-simbólicas mais reproduzidas do nosso século. Este primeiro volante do tríptico *A chegada* instaura, como no trabalho de Julian Schnabel, um clima dramático tanto pelos tons quanto pelo cerne dos personagens, que lembram ilustrações de contos infantis. Aqui, sonho e realidade se misturam de uma maneira alucinatória, inclusive pelo acúmulo de seres uns sobre outros, criando uma perspectiva "olho de pássaro" claustrofóbico (onde as figuras traseiras passam a ter o mesmo tamanho das dianteiras). Como no trabalho de Schnabel, encontramonos diante de um espaço denso e fechado. O expressionismo dramático e conceitualmente reconhecível de Max Beckman, nadando revolto nas composições intricadas, se opõe justamente à frontalidade limpidamente apresentada de Schnabel que, escapando do velho expressionismo, contrai sabiamente uma dívida niilista e poética quanto à codificação semântica possível ou eterna da imagem.

Esta mesma codificação, à primeira vista, não parece espantar Enzo Cucchi na sua tela violentamente iconográfica e que repete a palavra *santo* duas vezes. Aqui, assim como no trabalho de Schnabel, uma segunda leitura da composição clara e frontal, nos indica o sentido ambíguo da imagem. Um ex-voto que parece surgir de um apocalipse, vestido ou não, de olhar esboçado, disputa, ou na certa, a julgar pelo título do quadro, divide com uma segunda mão "intrusa", um bicho em forma de elmo, incendiado, em estado de graça. Aqui também o sentido da imagem é ambíguo e se apresenta como um condensado de lendas e crenças exauridas onde provas de dureza vão se repositar na mesma mensagem uterina e reconfortante. Não ilustra uma ideologia específica. Comparando esta tela com a *Crucificação* de Emil Nolde, encontramos o mesmo desenho tosco e grosseiramente caricato, só que a cena do trabalho de Emil Nolde é explicitamente decifrada. Piscando o olho, como no caso de Enzo Cucchi, para a arte popular (os popularescos adornos das antigas igrejas góticas), ele se encarrega, portanto, até pelo colorido sensualmente dissonante, como na obra de Cucchi, em acumular, numa simples iconografia, toda a energia do inconsciente popular, só que através da vivificação da mensagem específica do pregador Grunwaldiano. O rastro expressionista dos trabalhos de Julian Schnabel e de Enzo Cucchi, como aliás de todos os neo-expressionistas, se situaria na ambigüidade conceitual de suas imagens "visionárias".

Se a apresentação da imagem é estrategicamente grotesca em Schnabel ou Cucchi, a pintura dos novos pintores neo-expressionistas alemães Brend Zimmer, H. Hodicke, Salomé, Hans Immerdoff etc., oriundos diretos da antiga tradição expressionista alemã, percam paradoxalmente pela ironia e pelo distanciamento brechtiano, pela banalidade das imagens filtradas sociologicamente que evitam uma reflexão "idealista" sobre a condição humana mantida pelo antigo expressionismo. Ao contrário, as novas imagens abrem um diálogo com a Pop americana, amplamente representada nos acervos dos museus alemães. Mais uma vez podemos anotar a diferença entre duas tendências "irmãs" separadas pelo tempo. Se a força afirmativa deste quadro de Ludwig Kirchner provém do vigor das costas inseridas no corpete e a tragicidade da cara máscara combalida refletida no espelho; entre o azul áspero e sujo do fundo e o branco acetinado do traje quase que iluminado por mil refletores, ela é mais evidenciada ainda pelas pinceladas ativas e personalistas do executor que redimem, justamente com sua estilização dramática, o conteúdo meramente poético e ilustrativo da imagem. O sentimento da revolta e frustração que precedeu a realização que, por sua vez, impulsiona uma visualidade ritmicamente agressiva e moderna que golpearia a própria imagem criada. Se precipitando para o quadro de Hodicke, observamos um corpo feminino e elegantemente esparramado e refletido por vários espelhos, refrescado pelo ventilador (que futuristicamente representaria falos em movimento em volta do órgão genital feminino?), a expressão narcotizada, contemplada por um provável espectador médio em volta da arena. Notamos que, contrariando a escolha estética de revolta praticada por Kirchner, é justamente na abstenção por Hodicke de um estilo de pintura significativa (aqui o estilo usado é um neo-matissiano revisto por um desenhista corriquei-

ro) que nos é vetado o gozo sensual estético suspeito. Este poderia ser até reservado para o espectador médio e representado na tela. A obra poderia ser o porta-voz cômico-amargo dos enunciados marcusianos que descrevem a coisificação do indivíduo na sociedade de consumo; mais ainda, o próprio estilo "coisificado" indica ou parece indicar a alienação do próprio pintor. O tamanho do quadro e sua inserção no mercado autoproclamando sua própria escoação e cujo posicionamento ambíguo parece refletir o do pintor, é, portanto, a única mensagem expressiva permitida.

Para dificultar, esconder ou ridicularizar esta febre consumista, orientando-a de uma maneira mais cômica e proposital, um grupo de artistas energéticos como Francesco Clemente e Jonathan Borofsky, ao contrário de Schnabel, Enzo Cucchi e Hodicke, que monumentalizam classicamente suas produções, usam como suporte de seus trabalhos uma idéia autobiográfica ou filosófica, indiscriminadamente banal ou brilhante, apresentando ao público uma enxurrada sem-fim de produtos que podem até incluir quadros. O valor desta obra reside no conceito que paira acima desses produtos frágeis e por muitas vezes perecíveis, e não na busca de uma estética "nova". O desenho de Clemente tirado do livro *Veta*, retrata dois corpos idênticos, salvo a perfuração do segundo corpo por um orifício a menos na altura do sexo. Pelo número de pontinhos, representando orifícios, é difícil notar este detalhe à primeira vista. São excrecências do pênis ou do seio sublimadamente colocados sobre a cabeça os objetos-órgãos manusaedos? São duas figuras ou o desdobramento da mesma, demonstrando a obviedade erótica-fetichista de todo objeto? A própria candura e simplicidade do desenho contrasta, conceitualmente, com a multiplicação de interpretações oferecidas a partir de posturas filosófica-morais. Os trabalhos de Clemente sublinham, paradoxalmente, a navegação frívola permitida à mente em devaneio, sem rumo preestabelecido, arremessando novos e antigos conceitos, igualmente. Esses trabalhos frágeis e elegantes, que procedem das mais diversas fontes (desde a miniaturização hinduísta, passando pela caricatura tradicional, até os afrescos pompeianos silenciosamente dramáticos), parecem permitir tanto uma apreciação rápida como lenta do trabalho. Esburacam nossa visão centrífuga do mundo. Eles contrastam severamente com o auto-retrato de Egon Shiele, cuja obra carrega também um cunho fortemente autobiográfico. Nesse auto-retrato ele exibe um pudor em relação ao espectador e repulsa diante dele próprio, clinicamente observada. Esta dissecação cria uma presença martirizada entre o ser e o não ser, igual ao corpo-quadro de Schnabel, cujos objetos pintados sobre objetos reais encobrem, como tatuagens, os sulcos de um tempo eterno. O elegante frescor de Francesco Clemente se evapora diante dos batalhões de homens gigantescos, caricatos e perplexos de Jonathan Borofsky que lança mão de todos os mídias para levar adiante o seu projeto de agigantar os seus sonhos banalmente pseudo-realistas, nos seus laços concretos com o dia-a-dia e a história. Na sua instalação na galeria Paula Cooper, em Nova Iorque, a própria galeria se transformou num empório, causado pelo entulhamento dos mais diversos objetos – quadros, mesa de ping-pong, vídeo, recortes de objetos em papelão, colagens, pilhas de desenhos, flâmulas com dizeres do tipo "arte é bom para o espírito" etc. cercados, é claro, pelas eternas caricaturas gigantescas pintadas na parede, correndo numa mesma direção. Estes pseudo-afrescos propulsionam ironicamente o espectador para uma inquietação cômica metafísica, dado o "ridículo" dos objetos apresentados. Estes objetos são numerados e os números encorrem na casa dos milhões. Nesta outra instalação, desta vez na asséptica Kunsthalle Basiléia, observamos o contorno gigantesco de um homem de ferro molecular cabisbaixo, igual a um brinquedo de armar, segurando um martelo na mão esquerda, enquanto a direita segura uma barra também de ferro. A estátua mais parece uma homenagem ao filme Chaplin *Tempos Modernos* e se não fosse o ridículo intrínseco dela, poderia ser mais uma crítica a alienação da *taylorização* do trabalho. Em Jonathan Borofsky e em Francesco Clemente a esquematização do gesto em codificações semânticas nem sempre claras, podendo ser, segundo a nossa ótica absurdas ou obcenas, brincam com a nossa reflexividade psicomotora inconsciente que exige a retratação, no domínio da arte, de uma ritualização "não posta em questão" de gestos e portanto, do nosso corpo, correspondentes aos ideiais da nossa civilização, gestos estes, refletidos, sub-repticiamente em todos os atos do nosso dia-a-dia.

Nos quadros de Jackson Pollock o gesto é heróico e o desdobramento de um novo espaço: temporal pela delimitação do seu fazer; atemporal, conceitualmente, pelo prolongamento do gesto que, "escapando" do seu criador, nos levaria aos primórdios da criação. A imagem total, concebida a partir desse método, nos remete, de um lado a um espaço macrocósmico abstrato exterior, e de outro, cria um espaço microcósmico interior figurativo pela multiplicação de detalhes antropomórficos inconscientes achados na trajetória do nosso olhar. Neste quadro de Pollock, da série *Black & White*, a luta entre abstração e a figuração eleva um paroxismo expressionista a partilha abstrata justamente entre o macrocosmos abstrato, à esquerda do quadro, e o microcosmo figurativo, à direita. Este espaço conceitualmente abstrato na sua angustiante presença clareia e equilibra as duas forças opostas. O ascetismo da demonstração de Pollock necessita de uma execução rigorosa, num espaço simbolicamente neutro, comandado por gestos claros, a quilômetros de anos-luz do espaço entulhado e de gestos esdrúxulos dos gigantes de Borofsky.

Contrariando o gesto abstrato e fluido de Jackson Pollock, dois artistas de gerações diferentes: Enrico Baj e Mimmo Paladino teatralizam o gesto para criar uma iconografia nuclear (Enrico Baj) e para criar uma inserção gestual e temática idêntica (Mimmo Paladino). Estabelecemos, ao longo deste artigo, uma concepção entre duas gerações expressionistas. Invertendo as premissas do expressionismo "clássico", é, portanto, na defasagem voluntária e acentuada entre o que é mostrado e como é mostrado que está nascendo uma nova poética da obra imagem. O futuro determinará a fragilidade ou não desta dialética enquanto expressão máxima da nossa época.

Entre o passado e o futuro

Alberto Tassinari

O que mais chama a atenção na nova pintura é a ausência de fisionomia própria dos seus elementos. O trabalho do artista não consiste, então na pesquisa de novas formas, mas no arranjo que ele promove de signos emprestados de linguagens já constituídas. A identidade da obra, e por conseqüência da arte e do próprio artista, não surge pelas formas que o artista arrancaria ou traria ao mundo, mas do emprego de sucessivas máscaras e simulacros. O sentido não brota mais, assim, como a conquista de um trabalho de desnudamento e depuração, mas pela saturação e promiscuidade de linguagens heterogêneas entre si. Numa tela de Rodrigo Andrade, por exemplo, convivem ao mesmo tempo a linguagem do gibi e de uma pintura poeticamente estruturada. Nesta última, os elementos puramente pictóricos e os objetos designados assumem uns as propriedades dos outros. A fumaça é tinta e a tinta é fumaça, e as coisas aderem umas às outras assim como a tinta adere à tela. Essa poética, entretanto, está aqui a serviço de uma relação de simpatia com uma cena grotesca. Não é pela poesia pictórica que se articula o sentido, mas pelo contraste desta com o seu emprego.

Deste modo, tudo é impróprio na nova pintura, e a aposta que se faz é como extrair disso tudo – da manipulação e desestruturação de linguagens pictóricas já existentes, sejam modernas ou acadêmicas – algo mais do que citações, paródias e cinismo. Quando se ganha a aposta, como ocorre com parte considerável das telas da "casa 7", as pinturas já não encenam apenas, como na maioria da nova pintura, a farsa erudita da ausência de sentido do mundo e da impotência da linguagem da arte em expressá-lo, mas deixam entrever, por trás dos disfarces, uma beleza que já houve. Uma beleza, entretanto, que só pode ser resgatada pelo contraponto do horror, pois surge como o reverso do excesso e desregramento dos signos. O tom dessas pinturas da casa 7 é, assim, como o de boa parte da nova pintura digna de atenção, muitas vezes trágico. E sempre evocativo. Procuram aumentar a sobrevida de um passado e seus símbolos, que já não poderiam, por si mesmos, falar a linguagem do presente. Isso ocorre mesmo nas telas abstratas, como as de Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez. A pintura, nelas, se realiza como que por cima de esboços de telas informais dos anos 50. Há aí, homenagens a Kline, Soviages, Iberê, de Kooning. Mas não são apenas citações, nem mesmo comentários. Aqui, como também nas paisagens de Fábio Miguez, o sentimento estéti-

co surge quando todas as camadas de significados – sejam os mais diretos ou os apenas aludidos – se neutralizam umas às outras, deixando escapar em algum lugar a ameaça de uma fisionomia original, como se a simulação do já acontecido pudesse recriar o contato com as suas fontes verdadeiras.

Algo parecido ocorre nas telas de Nuno Ramos e Paulo Monteiro. Nelas também há uma estruturação por excesso de camadas. Nas de Nuno Ramos há, em primeiro lugar a abrangência de significados que o símbolo de cruz carrega, nas de Paulo Monteiro, a prolixidade das coisas e dos seus contatos. Nos dois grupos de pinturas, entretanto, por cima ou nos interstícios da saturação, pulsa uma camada de emoção ainda virgem. São pequenos traços ritmados de cores puras em Paulo Monteiro, e, em meio a um espesso recobrimento pictórico, regiões de suaves relações cromáticas em Nuno Ramos. Assim, na obra dos dois pintores, expressa-se um certo lirismo, mas apenas porque é intermitente e foi capaz de vencer o seu *habitat* horroroso.

Essas pequenas vitórias da expressão face aos simulacros paga, entretanto, o seu preço. A nova pintura é uma pintura de sobrevivência. Ela se alimenta de resquícios da história da arte, e o sentimento que lateja nas suas superfícies vive da evocação das próprias formas que ela vê destruídas. Isso dá o que pensar sobre o seu futuro. Por enquanto, esse recuo tático tem funcionado – a evocação do passado e da sua solidez é sempre um valor, quando não está a serviço do conservadorismo e da decadência – mas como estratégia mais longa, não vejo aí outro caminho do que se tensionar com as linguagens modernas surgidas desde a pop, as quais até aqui, com a exceção de uns poucos como Kiefer e Schnabel, os novos pintores desejam ignorar. Ignorância na verdade, um tanto cínica, pois ela se faz no campo aberto por estas mesmas linguagens; seja pelo entrecruzamento de linguagens em princípio heterogêneas, procedimento herdado da pop, seja pelo seu desdém pela forma, procedimento herdado do minimalismo e seu desdobramento. Mas se a minimal buscava arranjar contextos que abrigassem uma nova dinâmica entre o mundo e a obra de arte na época da informação e da comunicação de massas – a minimal não busca mais a forma, isto é, a aparência de um mundo que, no limite, pode ser distinguida de uma fonte (próprio mundo) que lhe garanta identidade, mas uma espécie de código que só pode ser decifrado pelo sentimento estético – a nova pintura usa procedimentos semelhantes para evocar um passado que já não é mais possível. De fato, com a expressão "volta à pintura" busca-se ainda uma virtualidade da tela como suporte da aparição de uma visão do mundo, mas tudo o que se consegue é realizar uma *performance* em que um contexto, a tela, que perdeu, desde o expressionismo-abstrato, o seu poder de catalizar os embates da expressão. Assim, quanto mais "expressionista", menos expressão há na nova pintura, e o que se realiza é muito mais uma codificação, de resto bastante pobre, do conceito genérico pintura.

Não digo que os membros da casa 7 não corram esses riscos. O passado é algo muito poderoso, e o desdém pelas tramas que o ligam ao presente acaba por fazer com que estas mesmas tramas venham cobrar seus direitos. Assim, os emblemas e ruínas de ontem, em geral, estouram como explosivos mal manipulados nas mãos dos *bricoleurs* (a expressão é de Argan) da transvanguarda e do neo-expressionismo. Nossa tradição pictórica, entretanto, é pequena, e a operação

de resgate do passado pela casa 7 acaba, assim, funcionando melhor do que em muitos pintores italianos e alemães da atualidade. A ausência de tradição acaba por promover um melhor contato com o que um dia foi a fonte plena da forma e da expressão. Os riscos da casa 7 em fracassar na sua empresa evocativa são, por isto, menores sobretudo quando eles se afastam, e é o que ocorre cada vez mais, do imaginário de certos pintores que lhes serviam inicialmente de guia (Lupertz, Guston, Baselitz) e se aproximam mais dos procedimentos do que das imagens, boa parte já padronizadas, da nova pintura.

Esses procedimentos, entretanto, possuem uma ligação, ainda que não ideológica, mas digamos assim, lingüística, com a arte dos últimos trinta anos. Não creio que a consciência desta continuidade seja nítida nas pinturas dos membros da casa 7, mas, de certo modo, como espero ter mostrado, ela está ali. Essas telas podem, assim, ser vistas como engrossando a onda conservadora da volta da pintura, ou, como prefiro vê-las, testando – como o fazem Kiefer e Schnabel, ainda que estes com muito mais vigor – o valor dos procedimentos artísticos das últimas décadas. De fato, os pintores da casa 7 não querem expressar o mundo a qualquer custo, mesmo que este tenha perdido uma fisionomia expressível, mas, um pouco como a pop, dirigir a pintura para o território de uma estética da criação de códigos gestuais. Neste sentido, eles estão evocando a identidade perdida de uma certa pintura e de um mundo ainda não moldado pelas exigências da indústria cultural, não apenas para engrossar o movimento de volta da arte a seus "verdadeiros" lugares, mas ainda mais uma vez, para colocar a questão da individualização problemática da arte no mundo contemporâneo.

Essa é a direção de leitura que privilegio nas pinturas dos membros da casa 7. Daqui por diante, creio, deixarão cada vez mais de representar o papel de revalorização de um gênero, a pintura, e dialogarão cada vez mais com a continuidade de nossa parca, é verdade, tradição artística. E com o modo pelo qual essa tradição – e é o que já ocorre com a casa 7 – se manifesta, a releitura de linguagens produzidas internacionalmente. Mas digo tudo isto com um certo receio. O futuro, essa matéria que sempre acolheu tão bem a arte moderna, anda em falta. Conselhos e prognósticos têm, hoje, algo de ingênuo, e já não é de bom-tom vaticinar. Mas, como a casa 7 também acaba por fazê-lo, creio que vale a pena arriscar uma fé no futuro, mesmo que emprestemos este sentimento de um tempo que, ameaçadoramente, tem resistido a continuar o nosso.

18ª Bienal Internacional de São Paulo

SHEILA LEIRNER

Durante os últimos dois anos, o processo artístico e administrativo da 18ª Bienal Internacional de São Paulo transcorreu vigoroso e tranqüilo, rigidamente de acordo com a programação prevista e agilizado também diante dos imprevistos usuais. A instituição absorveu as características pragmáticas, quase que puramente finalísticas, da organização empresarial, sem, contudo, colocar em risco o caráter isento, eminentemente cultural, de irradiação e intercâmbio artístico da sua principal realização: a Bienal de São Paulo.

O presidente da Fundação, Roberto Muylaert, é um admirador, com larga experiência na promoção e divulgação de grandes eventos culturais. Também como ele, as pessoas que compõem a Diretoria Executiva da Fundação são sensíveis às questões da arte e da cultura; e a Comissão de Arte e Cultura está constituída por membros com reconhecida atuação nas mais diversas áreas culturais brasileiras. Nesta Comissão, encontram-se representados a Diretoria Executiva, as Secretarias Municipal e Estadual de Cultura, a Associação Brasileira de Críticos de Artes – Seção Nacional da AICA – e a Curadoria de Arte da Bienal.

Ao contrário das demais instituições, cujas realizações são freqüentes e cadenciadas, cada edição da Bienal Internacional de São Paulo é resultado de uma fase aguda de trabalho e enorme consumo de energia. Todo este esforço geralmente não pode ser avaliado, diante de um resultado que é efêmero na duração (dois meses e meio), mas perene na História. A complexa infra-estrutura da Instituição e a eficiente política na obtenção de seus subsídios permitem uma atividade ininterrupta que compreende desde a elaboração e distribuição do regulamento e as primeiras reuniões com as missões diplomáticas em nosso país, até a gigantesca montagem da exposição.

Os preparativos para esta grande manifestação deram-se num clima de enorme entusiasmo e otimismo. Houve um sentido muito forte de realização coletiva, entrosamento, respeito e compreensão entre as pessoas de cada equipe e mesmo entre as próprias equipes envolvidas. Havia expectativa e suspense no ar. Havia convicção e também dúvidas. Trata-se de uma luta comum, mais no sentido de colaborar para o desenvolvimento artístico do país travada nos bastidores de um grande (e responsável) espetáculo.

Uma visão universalista

A primeira preocupação com relação à 18ª Bienal Internacional de São Paulo (BISP) foi entender que o que torna esta exposi-

ção verdadeiramente internacional não é o fato de ela agrupar países. E sim a consciência de que ela se insere no sistema universal da arte. Só essa consciência mais ampla permitiria que se organizasse uma estrutura em equilíbrio com aquele sistema, e compatível com a produção internacional contemporânea.

Nós temos a tendência de ver qualquer instituição de um ponto de vista unilateral. Intuímos a importância da Bienal sempre em termos brasileiros e nunca a colocamos dentro do seu verdadeiro âmbito. No entanto, a Bienal de São Paulo encontra-se localizada dentro de um circuito formado por dezenas de países, e do qual o Brasil faz parte da mesma forma como todos os outros. A Bienal de Veneza não é uma bienal italiana, a Documenta não é alemã, e nem a de Sidney é australiana. Todas elas são nacionais apenas em termos de organização, e não em sua filosofia.

A concepção da 18ª Bienal Internacional de São Paulo funda-se, portanto, numa visão universalista, na abolição de fronteiras no tempo e no espaço. No tempo, porque a Bienal une a história ao presente; e no espaço, porque ela apaga os limites geopolíticos tradicionais. A Bienal faz parte, afinal de um processo político, social e intelectual que, desde a Primeira Guerra Mundial, vem dissolvendo as tradições locais, regionais e nacionais, que são absorvidas cada vez mais pelos amplos sistemas universais.

Cada ação em nossos dias é absolutamente sincrônica – ocorre ao mesmo tempo e da mesma forma em todas as partes do mundo. O artista individual, em qualquer parte – Nova York, Berlim, Tóquio, Belo Horizonte, Paris – confronta-se não com imposições externas, mas com a atividade ubíqua da arte e com a também constante revelação da totalidade do pensamento, fé e realizações humanas.

Porém estas constatações não dão apenas o sentido de uma internacionalização da arte, por sua vez só possível, é lógico, pela inexpugnável universalidade de seus preceitos. Elas possibilitam, por outro lado, uma visão mais ampla, anti-histórica até, com relação à identidade do próprio homem. O homem e a sua obra – que, na realidade, é tão anônima quanto o era nas sociedades tribais primitivas – diante de toda a série de fragmentos e ações que representa coletivamente a condição da arte em seu estado original de unidade: a Grande Obra contemporânea.

O Homem e a Vida

Outra preocupação com relação à 18ª Bienal Internacional de São Paulo, logo no início de 1984, foi a de dar continuidade às prerrogativas conquistadas nas duas últimas bienais. Estas prerrogativas, afinal, foram as responsáveis pela recuperação de um prestígio internacional praticamente perdido. A montagem por analogia de linguagens ao invés da representação geopolítica tradicional, a tentativa de influenciar (grande parte das vezes com sucesso) as representações estrangeiras, a contratação de nomes internacionais expressivos para somarem ao projeto brasileiro da exposição e, sobretudo a afirmação da mostra como conseqüência de um firme ponto de vista crítico, foram os passos fundamentais para seu indiscutível e altamente satisfatório resultado.

A Bienal é essencialmente um instrumento de diálogo e troca importantíssimo para o público brasileiro. Mas ela não deve de forma alguma ser uma vitrina do que se faz no Exterior, como modelo para a produção dos países subdesenvolvidos. Por isso é fundamental que mantenha a sua estrutura, como já se disse há pouco, em equilíbrio com o sistema universal da arte. Mas por isso também é condição *sine qua non* que ela seja organizada de uma maneira reflexiva e crítica.

Se a preocupação, portanto, era dar continuidade às conquistas das bienais anteriores, o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea da arte, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados.

Além da necessidade de um espírito, de um pensamento metafórico que revelasse o contemporâneo, ou pelo menos servisse como o instrumento de sua revelação, nasceu a exigência de uma designação que excluísse as linguagens da década anterior, já devidamente exauridas nas últimas bienais. Que outra denominação senão *O Homem e a Vida* faria melhor contraponto à Arte sobre Arte" tão característica dos anos 70? Afinal, grosso modo, esta é a grande dicotomia dos nossos tempos; a grande divisão, o eixo em torno do qual giram todas as manifestações da arte avançada. Por "arte avançada" obviamente entendem-se as manifestações não-comerciais ou não-orientadas para o consumo. Ou seja, aquelas que formam um conjunto de aspirações espontâneas, operações dedutivas, experiências de interação e progressão que nascem na, vida elevada da inteligência.

É claro que, em última instância, tudo envolve *O Homem e a Vida*, talvez o mais completo e metafísico abstracionismo, a mais total desmaterialidade e conceitualismo da arte matemática, os maiores alheamentos da tecnologia, a arte da pura informação epistemológica. Por isso mesmo, *O Homem e a Vida* não se tornou o título de um tema convencional, como se fazia no passado. Não é – e nem poderá ser, por seu caráter amplo e simbólico – um "assunto", uma proposição tratada ou demonstrada pela exposição.

O Homem e a Vida é um nome vago e poético, mas inequívoco e muito significativo no *espírito* que marca o grande evento. Caracteriza uma empatia imediata e direta com a arte de hoje (e não indireta e transcendente como nos casos citados acima), revelando-a com maior profundidade.

Com algumas nuances, é claro, há – em essência apenas três maneiras críticas de se organizar uma exposição contemporânea internacional, de modo que ela possa estar realmente inserida no sistema universal da arte. A primeira é a convencional: trata-se de estabelecer uma temática definida de forma que a produção artística seja circunscrita a questões específicas. O resultado é uma exposição analítica tradicional, longe dos objetivos da 18ª BISP.

A segunda maneira é empírica: define critérios relativos a "aspectos" da produção artística, como o vigor, a contemporaneidade etc. O resultado é uma exposição que aponta: "Isto é vagaroso, aquilo é contemporâneo etc." E a terceira forma, também empírica e não-convencional, propõe uma empatia com o objeto de análise; e portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz. Aqui, o resultado é uma exposição que se pretende análoga ao seu momento na arte. Este é o caso da 18ª BISP.

Mas, além de representar esta postura, *O Homem e a Vida* também é uma estratégia. Uma marca para a coleção de idéias defini-

das, sem a qual não se teria chegado nem ao plano preliminar da exposição. Porque além de amarrar este projeto complexo tornando as suas partes coerentes entre si, este logotipo foi responsável também pela orientação e influência sobre as representações estrangeiras. O resultado da 18ª BISP é, portanto, conseqüência direta da aplicação dos conceitos críticos reunidos sob o nome *O Homem e a Vida*.

A Bienal como espetáculo

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade (vida, biologia, antropomorfismo), autobiografia (onde *persona*, psique, condição humana e arte estão entrelaçados de alguma forma), culto teatral e temporalidade. O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas, que certamente tendem – junto com a nova pintura – para o ontológico.

Esta parte da arte contemporânea cabe aos novos cenários narrativos que substituem as performances convencionais e aos pós-*happenings* à pintura de imagem, à nova arte do corpo e principalmente à associação teatral – não menos expansiva, energética e épico-narrativa do que a chamada "transvanguarda" ou neo-expressionismo selvagem – de relevos, escultura livre sobre o chão e pintura ou objetos em grandes dimensões. Há a explosão inconformada da própria tela, que nega a parede, o muro, a instituição, e cujos fragmentos grudam-se fortuitamente por toda parte estampando imagens. Mas persistem também as instalações, a pintura mural (*graffiti* etc.); e naturalmente, a arte ligada à tecnologia com tendência à linha do registro.

O grande pensamento metafórico que revela desta vez o contemporâneo, por outro lado, não é literário como está tão em voga nas exposições internacionais européias. É simplesmente o "espetáculo". Um caráter que pode dinamizar o evento a partir, inclusive, da própria essência contida na reflexão sobre O Homem e a Vida. Nós vivemos numa época pré- (ou pós-) apocalíptica do espetáculo, e isto está patente em cada manifestação. O artista de hoje – com a visão prospectiva de sempre (basta lembrar Leonardo) – já detonou a bomba nuclear, e renasce das cinzas como uma Fênix, encenando o próprio drama da humanidade. A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. Mito, tradição irreverência, narcisismo, são questões muitas vezes representadas teatralmente, sobretudo em nossos dias, com o culto exacerbado da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade. O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da "caixa branca" como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver.

O projeto e a exposição

O primeiro passo, com respeito à realização da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, foi amarrar todos esses objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente, de modo que o ponderável e o imponderável, o previsível e o imprevisível nunca gravitassem em sua volta, mas ao contrário, se integrassem aos seus princípios.

No projeto encomendado a mim por Roberto Muylaert, e enriquecido por sugestões da Comissão de Arte e Cultura a pela valiosa colaboração da Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos, estavam articulados todos os segmentos da grande exposição. Do núcleo histórico ao contemporâneo, das exposições especiais aos eventos paralelos, nos quais se inclui o setor de música, reafirmando o caráter interdisciplinar da arte contemporânea. Da monitoria de adultos, que foi reciclada por uma nova e dinâmica visão, à infanto-juvenil, que constitui uma inovação. Cada um tinha a sua razão de ser dentro da totalidade do grande evento.

A perfeita compreensão dos propósitos da 18ª Bienal Internacional de São Paulo por parte significativa das representações estrangeiras transformou em realidade o projeto inicial. E isto se deveu a um trabalho sistemático de inter-relacionamento com as representações estrangeiras, no sentido de tornar a exposição coerente com a concepção básica e o espírito de 18ª BISP.

Mas era fundamental, por outro lado, que a Bienal não se ativesse apenas às participações oficiais, pois isto – além de enfraquecer seu poder de iniciativa – iria tirar-lhe a possibilidade de explicitar sua posição frente às próprias decisões conceituais. Um convite oficial continua a representar, afinal, a ilustração de suas definições críticas, o exemplo de sua orientação com relação aos objetivos da totalidade da grande exposição.

Assim, finalmente, estão representados artistas individuais, movimentos e grupos históricos que realmente contribuíram não apenas para o desenvolvimento, mas sobretudo para o nosso entendimento da arte contemporânea como Wilfredo Lam, Fernando Botero, Manuel Alvarez Bravo, Patrick Caulfield, John Cage, "Movimento Cobra", Ateliê Vienense, Emilio Vedova, o grupo da "Nueva Imagen" e grande parte dos artistas que compõem e exposição especial "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades". E assim também surgiram os contrapontos como os trabalhos geométricos de Jo Delahaut e as esculturas de Yoshishige Saito que nos dão maior distanciamento apontando a dimensão daquelas contribuições.

Por outro lado, o imperativo de se confrontar aspectos importantes da arte contemporânea por meio da pluralidade dos *media* e linguagens que as caracterizam no presente, fez com que se configurasse uma interessante e variada constelação de nomes e tendências. Mais do que isso, revelou a fragmentação pluralista característica do nosso momento, onde não há grupos definidos de valores. Na verdade, agrupam-se estéticas mistas que alcançam uma certa unidade nos meios pelos quais cada uma declara as suas intenções.

Era natural que este núcleo contemporâneo – exaustivamente estudado, junto com o histórico, por um dedicado grupo de qualificação e sistematização do material – tivesse sido dividido entre os artistas que mantêm meios, técnicas e linguagens tradicionais e aqueles que enveredam por novos caminhos. E era natural também que a Bienal recebesse desta vez uma enorme quantidade de trabalhos que defendem a nova pintura, uma vez que este é um fenômeno mundial; e que crescesse consideravelmente o número de instalações, visto que o artista inconforma-se cada vez mais com a unificação dos meios, propondo justamente a sua interpenetração.

A visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação de fronteiras es-

téticas, a mistura dos meios e categorias artísticas, aliadas à necessidade de configurar a 18ª Bienal Internacional de São Paulo como um espetáculo, sobretudo no sentido de construir um espaço virtual de vivência, experiência e compreensão didática da arte pelo público, permitiu a coerência de se criar análogos a essas características. Espaços estes, perfeitamente entendidos e organizados pelos arquitetos da Bienal.

A "Grande Tela" e as exposições especiais

Um dos espaços referidos anteriormente é o que se convencionou chamar de *Grande Tela*. Este é um termo que foi usado há alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano que pretendia demonstrar na pintura o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas aqui, a *Grande Tela* é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos.

Na *Grande Tela*, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a *Grande Tela* revela, sobretudo, o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.

Contudo, a visão de tal conjunto tem como fundamento a utopia. E não parece presunçoso afirmar que ele é também antididático, anti-historicista, anárquico; e tão teatral quanto os próprios trabalhos que "encenam" o seu referencial histórico e repertório autobiográfico. Adquire o seu significado total por meio da noção de uma ocorrência cotidiana, ininterrupta e sincrônica dos atos estruturados que se dão entre o artista e o fruidor. Atos que – como um todo – agem como "cola" psíquica, existencial e intelectual que mantém toda cultura interligada. A *Grande Tela* é quase um símbolo da Grande Obra contemporânea, a qual se teve em mente ao conceber e organizar a 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

Há também os espaços que circundam a *Grande Tela* e que foram chamados de "Naves Laterais", como se – simbolicamente – o grande conjunto de pinturas representasse também a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida. Nestas naves irregulares estão as instalações que mantêm estreita relação com a "nova pintura" ou com o caráter da *Grande Tela*. São espaços intrincados que permitem configurar finalmente o caráter polêmico desta zona de turbulência, que é onde a Bienal se apóia, onde surgem as questões mais importantes. Uma zona que é a principal razão da existência da grande exposição.

O percurso termina com a saída desta zona de agitação, deste turbilhão de valores que a arte espelha, para um momento de respiro e distanciamento, onde se estabelecem relações muito importantes. Trata-se das exposições especiais que formam uma ponte de ligação entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico e primitivo. São dez exposições especiais, estanques na sua disposição física, mas absolutamente entrelaçadas com o resto da mostra.

Nenhum movimento, talvez, tenha maior ligação com as mais recentes vertentes

artísticas do que o Expressionismo. E este movimento – no Brasil, especificamente – nunca foi mostrado de maneira completa ao público. Ao contrário, do concretismo e neoconcretismo abstrato, o Expressionismo remete diretamente ao Homem e à Vida. Por uma simples questão de empatia com esta idéia. Fazer a associação do Expressionismo com o espírito da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, por meio da exposição *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, é o resultado de uma postura livre que se opõe aos ranços e à rigidez acadêmica.

Da mesma forma como ocorreu com a Arte plumária na última Bienal, as exposições *O Turista Aprendiz*, *Máscaras da Bolívia*, *Gravuras Cabichuí do Paraguai* e *Xilogravuras Populares Contemporâneas na Literatura de Cordel, anos 60/70*, mantêm uma profunda relação de afinidade com a arte contemporânea. Não apenas por causa de sua linguagem livre, expansiva, espontânea, vernaculista (e ao mesmo tempo cósmica), mas também pelo temário e pelas imagens ontológicas e expressivas que a formam. Mas a afinidade do presente com o primitivo não está só nos aspectos artísticos dos elementos antropológicos etnológicos, etc. Ela está também na relação do artista contemporâneo com a criança. A experiência da exposição especial realizada na Documenta 7 de Kassel, e repetida aqui, com o nome *A Criança e o Jovem na Bienal* – onde os jovens visitantes expõem suas impressões sobre a Bienal – é extremamente pertinente num momento em que o artista procura por uma "nova virgindade", e sua arte representa o prenúncio de uma nova era, de um novo mundo. Talvez não um mundo melhor, já que os sistemas de "crença", irremediavelmente desestruturados, não podem ser mais substituídos. Mas sem dúvida, um mundo diverso. O que se presencia agora é um tipo diferente de humanismo que, entre outras coisas, surge uma infância que se divide apenas entre a percepção e o ser, com toda a riqueza e multiplicidade que esse enfoque implica. Ou seja, o inconsciente, os mitos, a mística, os ritos. Um humanismo, enfim, pós-apocalíptico, voltado ao arcaico, à primeira era, ao primeiro gesto, e também à primeira violência, à primeira manifestação de identidade, ao primeiro berro que – é claro – se une ao eletrônico do futuro.

Se esta exposição pretende ser a ponte entre a utopia do artista e a realidade da criança, a mostra "Entre a Ciência e a Ficção" e as coletivas de vídeo arte, por outro lado, também representam o elo entre a necessidade de projeção, prospecção e ambição do artista e a realidade tecnológica e da ciência. Pois elas são sobretudo um projeto para tornar possível o impossível.

Como o impossível (o utópico) é justamente a ilimitação, a recusa do modelo, do idêntico e do provável, as práticas na direção desse impossível – quer dizer, tanto a tecnologia e a ciência quanto a tentativa da "nova virgindade" – são práticas em direção à liberdade geradora, afinal, do novo humanismo. Ali, na volta do mcluhanismo em sua conseqüência máxima – a máquina como extensão física e metal do homem – iremos talvez, entre outras coisas, reencontrar a natureza. Da mesma forma como na arte de hoje já voltamos a encontrar o Homem e a Vida.

Possibilidades de pintura: dois exemplos

Ronaldo Brito

A leitura da pequena tela de Eduardo Sued (s/título, óleo s/tela, 46 cm por 61 cm, 1985), respeitando a sua extrema singularidade, de se apoiar em duas referências básica e até certo ponto antitéticas – o esquema neoplástico de Mondrian e o raciocínio cromático de Matisse. A divisão do espaço inegavelmente bidimensional, em tensões horizontais-verticais, remete ao enunciado pictórico de Mondrian e à sua espécie de demonstração lógica – nada vale senão um todo, uma estrutura de pintura. O paradoxo de uma ordem construída por assimetrias – uma harmonia final obtida graças à intenção de partes desiguais – está na origem do esquema de Sued. Diante dessa ordem, contudo, a sua posição seria, a rigor, crítica. Como se sabe, o dinamismo neoplástico aspirava a uma solução ideal, arquetípica, limite inclusive do próprio gênero da pintura, superado então pelo aparecimento de uma consciência plástica e universal. Nesse sentido, a arte lograria, a seu modo, uma verdadeira subsunção lógica. E é nada menos do que o Real, o Absoluto, o que esse pensamento plástico pretendia alcançar e explicitar. Daí, saindo por assim dizer da Caverna, ele vir a iluminar o mundo, reorganizá-lo a partir de sua evidência espiritual.

Todos os que possam olhar lado a lado um Mondrian e um Van Doesburg, por exemplo, perceberão a diferença material entre uma ordem; plena e *atual* e uma competente ilustração da ordem: entre uma pulsação ascética, sim, controlada, sim, mas virtualmente inesgotável, e uma equação visual em estado mais ou menos neutro. O quadro se deflagra, incessante, em Mondrian, apenas se explica em Van Doesburg. É obviamente àquela ordem voraz e sempre reposta – menos ordem portanto do que visada de ordem – que a tela em questão se reporta. Ainda assim, conservo o perigoso termo, de um modo crítico. Porque no *approach* fenomenológico de Sued a pintura necessitaria ser uma dialética interminável. As diferenças infinitesimais de ordem, o seu caráter inesgotável, obrigam o artista a uma ascese escrupulosa e, no entanto, sem telos. Mondrian, é verdade, abolira no fim da vida as linhas pretas ou as duplicara audaciosamente, permitindo uma sugestão mínima de profundidade; acentuara ainda consideravelmente o jogo cromático na estruturação da superfície. Telas como os Boogie-Woogies e *New York* desconcertam exatamente por subjugarem séries complexas, variáveis inúmeras, debaixo da Idéia. Nunca, na pintura moderna, houve um modelo construtivo tão francamente liberal: aceitando a trama dos acontecimentos, a medida moderna e verti-

ginosa de sua sucessão, ela pratica uma ordenação que se faz acompanhando e solucionando o acaso, negociando com o imprevisível. Fiel a sua origem, entretanto, o quadro em Mondrian resume o processo da pintura em proposição, em linguagem-formal na acepção estrita do termo. A natureza, o *outro* da pintura, está definitivamente ultrapassada, o eu empírico igualmente. A atividade da pintura, alcançada ao grau máximo de abstração, vê-se constrangida a duvidar de sua própria validade como exercício estético. A intenção final não é estar-no-mundo, emocioná-lo ou esclarecê-lo esteticamente. É, isto sim, formular as leis, os princípios universais que o regem. Mesmo telas palpitantes como os Boogie-Woogies perseguem a meta de *presidir* o mundo, situá-lo idealmente. Chegaríamos, pois, a uma pintura da ciência, o pictórico elevado à categoria de investigação científica. A superação da Consciência e da Representação acontece pela força do método e do conceito.

Também para Sued o objeto da pintura seria, de saída, transcendental, todo os elementos já viriam despregados da empiria e se apresentariam como fatos históricos devidamente codificados. A operação do trabalho, todavia, consiste em repor em questão a sua condição de existência. Quer dizer, a constituição do mundo. Essa constituição não é passível de abstração pelo simples motivo de que é ela o próprio o tema da Abstração e inexoravelmente deve passar pela percepção bruta da coisa, pelo objeto opaco do mundo, que deixará para trás. Por isto esse espaço totalmente articulado acabaria por assim dizer indecidível – o resultado inclui a origem, abriga o "arbitrário", as peripécias de suas marchas e contramarchas. Ao invés de um enunciado, teríamos uma experiência (no sentido hegeliano) da ordem. Ao contrário do genial Mondrian, o Atual aqui não se impõe como Evidência e sim como Aventura.

Tanto quanto em Mondrian (com a sutil interrupção das linhas antes de tocar as bordas, ensejando a "nós" completarmos a ordem) esse campo visual solicita uma percepção ativa que sustente a estrutura e não somente a constate e contemple. Mais ainda, porém, a estrutura é transitória, recorrente e, em última instância, especulativa: ela não esquece, não cansa de indagar o seu sentido e a sua direção. O quadro, assim, não aparece como resposta, mas interrogação. E esta virá só na qualidade de pintura, no tempo lógico e transcendental, sim, também físico e concreto do trabalho artístico. Os segmentos (retângulos) interagem de maneira assimétrica e isto é decisivo, com certeza. Enquanto segmentos contudo, guardam uma certa interioridade. Densos e intensos esses segmentos operam no limite da congruência: resistem ao olhar ansioso em juntá-los parte-a-parte, compõem uma "trança" que pressupõe uma espessura do plano, um "volume" de superfície.

É indispensável, portanto, tomar o esquema de Sued como um momento de um processo cujo termo final jamais enxergamos, mas, quase fisicamente, pressentimos. Esse pressentimento dá o tônus de sua poética e o afasta da lógica formal neoplástica. A maestria, no caso, consiste em manter esse pressentimento ao nível do Atual, sem transformá-lo em algo virtual, alguma memória anterior ao quadro ou alguma visão posterior a ele. Trata-se, sim, de um olhar da imaginação – que outro título atribuir a essa combinatória singular irredutível à esfera da comutabilidade? Mas, sem dúvida, uma estrita imaginação de elementos que produz séries paradoxais, em estágio de abertura permanente. Encontramos assim uma constância apoiada em manobras implausíveis e que subsiste no regime do instável. O milagre em Mondrian é que a ordem "absoluta" escape a uma apreensão derradeira e comande uma perceção sempre ávida e insuficiente. O extraordinário em Sued é que uma estrutura tão ambígua consiga fixar-se por um instante que seja. O surpreendente é uma ordem tão extravagante afirmar-se tão resolutamente.

Com o dogma das cores primárias, o neoplasticismo assumia ostensivamente a arte como pensamento autônomo, mathesis ao invés de mimesis. Quaisquer referências à natureza eram banidas em favor da formalização de uma linguagem pura. Embora utilizando uma paleta neoplástica (misturando-a porém a um verde e um magenta nada ortodoxos), a tela de Sued movimenta um raciocínio cromático matissiano. As cores chapadas, luminosas, dominam contrastes variados e extremos. Aspiram quase, matissianamente, a condição de cores idéias, na medida em que carregam o mínimo imprescindível de pigmento e dispensam tratamento de superfície. Substantivas e patentes, estas são cores guiadas para a evidência máxima, votadas à exterioridade. Com respeito ao pequeno óleo a alusão às colagens de Matisse parecerá talvez fictícia. Nas grandes telas essa filiação se exibe flagrante. O problema, entretanto, é o mesmo: soltar decididamente as cores e ainda assim conservá-las em rigorosa relação estrutural, eis o desafio. Com tal profusão de cores armar uma grade neoplástica, "livre" que seja, seria pelo menos uma tarefa arriscada. Por outro lado, uma "improvisação" cromática presa a um esquema dado ficaria, em tese, condenada ao fracasso. E, no entanto, muito claramente, a pequena tela atua neste ou entre este duplo território. Ela parece somar, ou intrincar, a atualidade abstrata de Mondrian à atualidade sensível de Matisse. Em todo caso, artisticamente, "resolve" a antítese.

E me apresso em esclarecer o Sensível em Matisse. De fato, ninguém mais cartesiano, ninguém mais intelectual quando o assunto é a razão da cor na modernidade. A distância metódica, a maníaca concentração sobre o problema da cor como *relação*, atestam na obra de Matisse um pensamento pictórico altamente abstrato, sem concessões mundanas. Mas a razão da cor coincide precisamente com a forma elevada da emoção da cor, tomada agora a nível transcendental, como autêntico modo de estruturação real. O sentimento da cor passa a ser um modo insígne de captação do real. A sua universalidade estaria implicitamente igualada à universalidade de palavra (Logos). Essa nova universalidade é mais uma prerrogativa da liberdade do homem moderno diante do mundo, mais uma prova de confiança no potencial estético da vida. E essa confiança atravessa o lirismo ingênuo, a empatia imediata com a natureza, porque emana diretamente da força emancipatória da razão moderna. Mas por isso mesmo a autonomia da pintura em Matisse não parecia se fazer à custa de uma atitude agressiva, autoritária, frente à natureza. Simplesmente esta não lhe opõe resistência – a pintura transfigura serenamente a empiria e a natureza, celebra poeticamente a transcedência do mundo do homem.

A harmonia dinâmica de Mondrian postula um valor *Axiomático*, a de Henri Matisse exalta um valor propriamente *Estético*. A pequena tela de Sued, por sua vez, embora sistemática, não reivindica a autoridade de axioma; apesar da exuberância cromática tampouco anuncia uma celebração estética do

mundo. Uma dúvida a percorre e impulsiona avessa tanto à estratificação lógica quanto à depuração estética. O seu efeito como obra de arte, nada desesperador, seria com certeza inquietante. O instável e o estranho, constitutivos da vida humana, o drama do mundo enfim, se mostram refratários à racionalização ou à sublimação integrais. Eles vêm, portanto, assimilados, interiorizados, nas cores literalmente vivas e em suas relações imprevisíveis, na própria serialidade "absurda". Nem cálculo lógico, nem cotidiano sublime, a tela aparece como momento estético em suspenso, atirada a uma contemporaneidade em tudo e por tudo irredutível a definições a priori. Ela se expõe frontalmente no mundo justo para instaurar uma dialética acerca de seu fundamento e de sua história. Do mesmo modo, acredita firmemente na arte: desde que não venha decretada como tal.

A tela de Jorge Guinle (óleo s/tela, 36 cm x 78 cm, 1984) lembra espontaneamente o expressionismo-abstrato de Willen de Kooning. Logo a seguir, porém torna-se perceptível a distância e a ironia frente ao heroísmo existencialista característico da *Action-Painting*. Há um quê luminoso demais, leve e matissiano demais, o clima geral é o de uma paródia. Paródia, bem-entendido, que ocorre a nível da própria fenomenologia da Action, como uma repetição reflexiva e desencantada do processo. Muito além das imagens, ou meramente os clichês, o que se ironiza é o *telos*, embora problemático, dessa Ação, é a crença mesmo que corroída e angustiada no *Todo*. Sumária, casualmente, o artista agora fecha a borda inferior e uma das laterais do quadro com rápidas pinceladas contínuas e se dispõe a atacar intempestivamente a superfície. O procedimento implica, quase, a prévia anulação do drama gestual expressionista-abstrato – este vai fechando intensamente a trama pictórica até alcançar a superfície, para explodi-la na face do mundo. Jamais as imagens flutuariam indiferentes no espaço sob o risco de diluição no ilusionismo e retorno ao esquema figura e fundo que tenta pateticamente violar. A fixação dos limites, será, portanto, parte integrante e importante, eventualmente o momento crucial da estrutura.

No pequeno óleo de Jorge Guinle isto não acontece. A manobra, sem dúvida, atesta a bidimensionalidade do quadro e traz à tona as pinceladas com um peso material. Mas somente para definir o território onde os gestos vão se exercer entre a pura pulsão da pintura e a impossibilidade histórica de pintar – algo de novo, é claro. Sobra uma certa fúria de pintura que, no âmbito de grade cubista, evidencia finalmente a aporia da arte no mundo: sem funcionar mais como "janela" dispositivo representacional, permanece atrás do "plano" do real, pairando em um limbo imaginário.

De Kooning e seus companheiros desdenhavam o programa construtivo de integração e participação da arte no mundo moderno. O transe da *Action*, contudo, também era movido por um credo radical: nada menos do que a absorção total no Ser da pintura. Os gestos iconoclastas, banais e transgressivos seriam ao mesmo tempo inaugurais, senão míticos – detinham o poder mágico de reassumir e revitalizar o sujeito massificado da civilização tecnológica. O perímetro da tela se negava a ser instrumento ou teatro de coisa alguma – ali e só ali pulsava a possível conquista do nexo, absurdo e precário que fosse, o diálogo vivo entre biografia e história. A arte voltava inclusive a buscar um contato com a natureza, confundindo-se a ela numa espécie de unidade estranha já ao humanismo europeu clássico. A célebre frase de Jackson Pollock – "Eu sou a natureza" – não é mera declaração panteísta ou simplesmente o cúmulo do subjetivismo dos tempos modernos – talvez seja, isto sim, a extensão insuspeitada e escandalosa do Gênio Natural de Kant, com uma velocidade racional e uma angústia efetiva de curto-circuitavam as conexões entre pintura e natureza. E o novo "pacto" com a natureza era selado escancaradamente *contra* a sociedade. Ele resultava da solidão do laboratório da arte moderna e da solidão do indivíduo anônimo das metrópoles. Impossível separá-las. De positivo, perversamente, havia só uma ausência: a do público, a mediação do senso comum do qual Kant esperava tanto para a plena realização do mundo cosmopolita.

Sintomática, reativamente, a nova pintura em muitos sentidos quer fazer uma arte do público e para o público. E ser a norma ou o sarcasmo, a nostalgia ou a contrafação de uma arte reconhecível pelo público; o esforço para resgatar qualquer empatia viável, a descrença cínica em qualquer empatia real ou ainda a vontade contraditória de forçar uma empatia qualquer. Diante dessas alternativas, eu diria que o nosso exemplo mantém uma reserva moderna; ao mesmo tempo em que, visivelmente, reage à opressão e à saturação modernas. Em de Kooning a *atitude* moderna prevalecia sobre as obras modernas e seus efeitos compulsórios, estes mesmos que contaminavam o seu próprio trabalho. A grandeza antiacadêmica residia na possibilidade cotidiana de reprocessar a história da arte e daí retirar uma autenticidade existencial. A pequena tela de J. Guinle, ao contrário, é compelida a aceitar de saída o inelutável papel de espectadora da arte. Não há mais como revogar os marcos modernos ou apagar as suas inscrições quase seculares.

Isto, com certeza, não encerra a questão. A arte vive de problemas tanto quanto de soluções. E no caso, aí ela começa a vibrar – no dilema e no conflito entre espectador e produtor. A situação oferece até vantagens, ardilosas, é verdade. O tema visado é a arte e não uma brincadeira com a arte. E, no entanto, restam sobretudo o arbitrário, o descompromisso e o humor como estímulos críticos. Por isto o artista lança "no meio" do quadro uma inopinada mancha que contraria regras elementares de composição e institui uma divisão quase rígida entre pinceladas que parecem se compatibilizar por oposição. Quase de imediato o lance evoca Jaspers Johns, o intelectual austero da Pop, desconfiando filosoficamente da percepção, investindo contra o primado da retina na arte, aquele pelo qual Marcel Duchamp nutria lendária ojeriza. Em nada aqui a fatura lembra o drama surdo, esquizo, do tratamento pictórico sutilmente "grosso" de Johns, o seu refinamento um pouco mórbido, porque neutro. Mas o borrão ocre/marrom interrompe o jogo desinvolto das pinceladas, decepciona a seqüência que o olho luta a todo custo para localizar e reter. O sonho da totalidade está desfeito, a tela se declara cética quanto à verdade única e heróica do campo pictórico. Ao contrário, aposta numa precária solução contingente, na felicidade de um "todo" artístico incerto e provisório; ainda assim "todo", ainda assim artístico.

E tudo pela afirmação, o prevalecimento do ato de pintar, a transcendência do ato de pintar. Claro, o tempo desses gestos recentes, cáusticos e sorridentes, é o presente empírico – eles recusam a metafísica da história, a da arte e a Outra. O trabalho não quer ser senão a prática "livre e desinteressada"

da pintura. Está destinado, pois, a conviver com um paradoxo: no presente cabe inteira a sua razão de ser transcendental. E deixa em suspenso a pergunta moderna por excelência – o que virá a ser, no futuro, a arte? A questão é tão-somente a possibilidade do exercício *em aberto* da pintura. A tematização enfática e incansável deste exercício distingue o trabalho de Jorge Guinle. A medida de valor passa a incidir na intensidade e na força dessas manobras que, não sendo propriamente novas, devem ser atuais na acepção premente do termo.

A meu ver a pequena tela resiste assim ao ecletismo, dito pós-moderno, em voga: antes sofre e nega contemporaneamente o peso repressor da modernidade. Neste registro aparecem a sua ironia e o seu transe, desencantados, mas ultra-ativos, desiludidos, porém nada decadentes. Acatando os trâmites de um cotidiano anti-sublime, cada vez mais pasteurizado, o quadro evita a pretensão de elevá-lo ou mesmo deslindá-lo. Contudo, vai tomar distância, encontrar a sua dimensão ética frente à empiria maciça e opaca. Até certo ponto, vai enfrentá-la mediante a inteligência específica de uma pintura obsecada com o percurso complexo de suas pulsões. Em um tempo de saturação histórica não existe sequer o recurso de exorcisar a arte, continuar a "matá-la" moderadamente; tampouco o de mergulhar em busca de seu *pathos* original. Existe, isto sim, a opção de casualisá-la e relativizá-la, embaralhar talvez a hierarquia de seus conceitos e valores. As pinceladas à primeira vista discorrem à vontade – de fato estão empenhadas em "esquecer" a tradição com toda a consciência e determinação. O saber da pintura (seguindo, ironicamente, a lição dos grandes mestres) precisa, como sempre, se transformar em um não-saber.

A festa acabou? A festa continua?

MARCUS DE LONTRA COSTA

Em julho de 1984 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) inaugurava a exposição "Como vai você, Geração 80?", reunindo 123 artistas de todo o país. Quatro anos depois considero possível, a partir do necessário distanciamento histórico, comentar algumas questões que esclareçam o espírito da mostra e, com isso, permitam aprofundar algumas discussões sobre a produção artística contemporânea no Brasil destes últimos anos.

1. A idéia da exposição surgiu a partir do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983. Como membros do júri de seleção e premiação, Paulo Roberto Leal e eu viajamos por diversas capitais estaduais. Constatamos, então que algo de novo estava surgindo no circuito das artes plásticas e que isso se dava com intensidade não só no eixo Rio/São Paulo como, também, em outras cidades habitualmente desprezadas pela política das artes. Esses jovens artistas, que começavam a aparecer no início dos anos 80, eram oriundos de alguns núcleos de resistência cultural durante a ditadura; muito pouco, ou nada, deviam aos movimentos experimentais que marcaram os anos 70. Ao contrário, longe de exercícios conceituais, eles investiam primordialmente nas técnicas tradicionais do fazer artístico: pintura, gravura em metal. Interessavam-se pelos processos artesanais da arte, ao mesmo tempo que mantinham um compromisso, comum a todos, em diversos pontos do país, de construir imagens contundentes e vibrantes, "bem livres, sem preocupações formais desnecessárias", conforme um deles declarou-se em dezembro de 1983. Em sua imensa maioria desconheciam por completo os movimentos europeus de revalorização da figura, com a transvanguarda italiana. Para uma geração criada sob o signo do medo e da repressão política, a informação sempre foi escassa; os laços com a história recente haviam sido rompidos. A morte e o exílio de diversas personalidades de destaque no contexto cultural nacional ajudaram na formação de uma geração sem modelos e padrões. O retorno à figuração pode ser justificado pela ideologia de valorização do corpo: na impossibilidade de agir no contexto sociocultural, subvertendo valores coletivos, prática impensável nos anos da ditadura, o corpo passou a representar a última cidadela da liberdade, ele passou a ser a imagem da resistência; a própria expressão nele se contém. A pintura, portanto, é o registro dessa formulação: ela é o registro do gesto, da dança, da esperança. Enquanto a geração anterior, a

geração que levou porrada, a geração *que comeu o pão que o diabo amassou*, investia no experimentalismo para poder sobreviver, para manter acesa a chama da inteligência, para poder continuar questionando, com as armas possíveis, as instituições e o poder, a nova geração *que não levou porrada e não comeu o pão que o diabo amassou* investiu na artesania da arte, pois não via mais saída alguma; ela não acreditava mais na resistência. Assim, de um lado, há mais geração que se faz do exercício da arte uma prática intelectual, uma provação ao sistema e à ordem, que recusa, dentro da tradição modernista, a arte retinesca e meramente prazerosa. Regida pela ética, a arte conceitual é um grito débil, porém persistente, de resistência e de luta. Por outro lado, a geração mais nova faz da elaboração de imagens a sua prática cotidiana, investindo nos processos artesanais, buscando, através de obras vendáveis, seduzir o mercado para poder não perturbar o sistema e não ser por ele perturbado. Para essa geração, não há mais saída, não há mais luta, não há por que se dedicar, não há mais país, grupo ou geração. Ao invés do prazer socializado, pré-68, o prazer é individual, egoísta e particular. Faz-se arte, principalmente, porque não há nada mais para se fazer. A rebeldia dos rebentos de uma classe média enriquecida pelos empréstimos externos e pela ideologia do milagre recusa essa realidade; sem história, sem passado, ela não vê saída, a não ser recusar a modernidade, a urbanização, a industrialização e a ciência, agentes nas quais ela identifica as bases de todo o mal. Esses são os embriões da geração 80: uma geração que não acredita mais na modernidade. Os anos 50, paraíso dessa ideologia modernista entre nós, propunham um país novo e dinâmico: Brasília, indústria automobilística, concretistas e neoconcretistas, empresários e operários, abençoados pelo poder federal, investiam num pacto nacional de construção de um Brasil moderno. A criança imagina o dia em que pilotará a sua nave até o coração da mata amazônica. O Joãozinho brasileiro pode sonhar moderno, como o Ivan soviético e o Bill norte-americano. Os anos 70 revelam a verdadeira face dessa festa: tortura, Lei de Segurança Nacional, censura aos órgãos de comunicação, ordem nas ruas e progresso nos bolsos da burguesia que consumia feliz a grana que o militares pediam emprestado lá fora. A modernidade no Brasil foi sem ter sido, ficaram as ruínas de um sonho destruído, amargo despertar. Seu símbolo maior, Brasília, a capital de todos os brasileiros, transformara-se num *bunker* militar, os tecnocratas e os militares circulavam felizes em seus carros oficiais por suas largas e quase desertas avenidas; o povo que as construíra apertava-se na Ceilândia, em outras favelas, na mesma miséria de sempre.

Enquanto isso, o mercado de arte florescia, descobrindo os valores de um pré-modernismo incipiente e retórico que caiu como uma luva para os anseios conformistas de uma elite enriquecida e envergonhada de suas próprias raízes. Ora, para uma cambada de mestiços ignorantes, que recusavam a sua própria história, o seu próprio passado, sua própria genética, nada melhor do que a invenção de um passado fictício, nada melhor que a alegoria e a grandiosidade épica do academismo. O país condenado ao moderno deixou-se dominar por uma elite cujo sonho maior de riqueza era o Baú da Felicidade e o sonho maior de beleza era a *arte pompier*. Enfim, como o mercado, dentro da ótica capitalista selvagem que rege o nosso país, deve dar ao público o que ele merece e quer, a união foi perfeita. Nunca tantos deveram a tão poucos, nunca compraram tanta bugiganga. "Yeah, we have bananas!" Durante a adolescência, nesses confusos anos 70, a futura geração de artistas vai descobrir os simulacros da modernidade através das peças produzidas pelo mercado publicitário, pelos filmes classe B da televisão, pelas histórias em quadrinhos. A modernidade é sinônimo de progresso, de grandes obras de engenharia, da ponte Rio-Niterói, da especulação imobiliária desenfreada, da ganância, do lucro fácil e da corrupção. Sem passado e sem futuro, ela desconhece a Utopia, alimenta-se do nada, da ausência de projeto. Neste sentido, a busca por uma arte figurativa justifica-se como uma tentativa de se descobrir um tema, uma história, um caminho qualquer. Um difícil recomeço: fala-se no pós-moderno; produz-se o pré-moderno. Seja nas artes plásticas, na música, no cinema, no teatro, toda essa geração, "filha do AI-5", fala o tempo todo somente sobre ela própria, onda narcisista que camufla um neo-existencia-limo piegas, uma vontade de rir sobre a sua própria imagem, inexplicável nostalgia de um passado vulgar que, enquanto presente, era péssimo, porém, o tempo glamuriza e ... Nada de presente, nada de moderno! O jovem brada esse lema quando se vê dentro de um ônibus apinhado e percebe que havia sido criado para pilotar naves espaciais. Por isso, nas artes plásticas, ele tende a recusar toda e qualquer imagem que não seja óbvia: toda abstração constrói um território, todo o território pressupõe uma reflexão, toda a reflexão determina uma racionalização de métodos; toda a racionalização exige objetividade; toda objetividade representa o discurso moderno; toda a modernidade é repressora. Assim, nesse raciocínio, o jovem salta do ônibus e, perdido no meio da cidade, determina que sua chupeta é o mais antigo fóssil sobre a terra: a geração milagre, portanto, precisa se ver no palco, se ver nas telas, para poder se identificar, para poder saber quem é, para poder tentar descobrir outros iguais a ela, replicantes de um mundo que se pretende abandonar, vida sem sentido. Para resistir, é preciso rir, e pintar, e ter prazer. Nas artes, sai Duchamp, entram Picasso e Matisse. Ao contrário da Europa, a Geração 80 não fala de drama, não visceraliza sexos e nacionalidades. Para ela, pintar já é o próprio desafio, pintar-se é a suprema ousadia. Vender é o máximo prazer. E, assim, instala-se o paradoxo: a geração que investe na Individualidade quer, ao mesmo tempo, descobrir companheiros, Narcisos à procura de sua imagem, à procura de seu eco. A geração que investe no corpo e na sensibilidade começa a perceber que sem a ciência e a razão tudo igual, nada será produtivo, todo prazer se perderá na impotência ou na ejaculação precoce. E aí, então mais ou menos no início desta década, essa geração, que só fala dela, descobre que o faz não por que quer, mas, sim, porque não sabe falar de nada mais. E, então, uma nova história começa.

2. Inicialmente, *Como vai você, Geração 80?* estava prevista para ser realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A proposta era apresentar um amplo painel com cerca de 60 artistas emergentes selecionados por todo o Brasil. No Rio, selecionamos artistas inicialmente, oriundos dos ateliês de gravura do Palácio do Ingá, dos ateliês de escultura do MAM e das turmas de pintura do Parque Lage. A esses foram agregados; através da indicação de Manfredo de Souzanetto, artistas da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os artistas de outros Estados foram selecionados a partir de participações em salões de arte e exposições coletivas que tínhamos visto; além disso, Paulo Herkenhoff, então Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas, e

bastante familiarizado com a produção brasileira, colaborou indicando alguns nomes. Problemas burocráticos e algumas desavenças com a Direção do MAM levaram ao cancelamento da exposição. Logo após nosso desligamento do MAM/RJ, Paulo Leal e eu fomos até o Parque Lage. Desde dezembro do ano anterior eu dirigia a instituição, convidado por Adriano de Aquino e Darcy Ribeiro, para dinamizar aquele espaço tradicional em nossa cidade. Apesar do carinho e da dedicação de Rubem Breitman, antigo diretor, as dependências da EAV estavam em completo abandono; nenhuma verba, nenhum apoio e, o que é pior, o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, através do Jardim Botânico, lutava para reaver a casa, antecipando em um par de anos a política da broa de milho que inaugurou as bases culturais da gestão Pimenta à frente do Ministério da Cultura. Como estratégia de sobrevivência, Breitman dinamizou o núcleo de pintura da escola com o apoio de Luiz Áquila, Charles Watson e Cláudio Kupermann graças a eles, a EAV resistiu ao chaguismo e funcionou como berço para diversos artistas hoje consagrados. De qualquer forma, malgrado a dedicação desse grupo de abnegados, a antiga residência de Da. Bezanzone Lage (ou, segundo Marina Colassanti, a "casa do titio") estava caindo aos pedaços. Leal propôs, meio de brincadeira, que fizéssemos a mostra por todo o Parque Lage. Em dois dias a *blague* era coisa séria, transformara-se em realidade. A Escola, com seu estilo eclético, monumento ao *kitsch*, alegoria da Beija-Flor de Nilópolis constituída em plena década de 20 e rodeada por um jardim inglês, era a metáfora perfeita para a arte que surgia e que iria ser apresentada. A falta de qualquer infra-estrutura sugeriu uma mostra não convencional, nada que lembrasse um museu ou uma instituição: os artistas foram incitados a ocupar todos os espaços, nada de paredes, nada de burocracia. Desde o início pensei na mostra como um grande espetáculo, uma grande festa, algo semelhante a uma ópera que tivesse um pouco da grandiosidade de Aída e um pouco de beleza e frescor da Traviata. Sem dinheiro, convidamos Sandra Mager para participar do projeto e fomos os três à luta: conseguir dinheiro para viabilizar o catálogo, o material de imprensa, a divulgação. Estratégia contemporânea: nada de manifestos, nada de compromissos: viva o press-release! O sucesso da exposição (estávamos, desde o início, absolutamente convencidos disso) mudaria a rota de nossas conversas com o Jardim Botânico. Sairíamos de uma posição defensiva, da instituição acuada (os adversários da EAV acusavam-na ao mesmo tempo, de ser "antro de drogas", "refúgio de pederastas", "abrigo para mendigos", e "passatempo de dondocas"... O ecletismo, como se vê, fazia parte até da visão que os detratores da escola tinham dela...), para afirmarmos a importância desse espaço, tradição da vanguarda, a casa da arte dos anos 80. No dia 14 de julho (*Vive la France*! Ironia? Coincidência? Imposição da História?), a mostra foi aberta ao público: o núcleo inicial de 60 artistas ampliara-se para 123 a partir de novas indicações, de pedidos pessoais, desses difíceis de dizer não. Neste caso, ceder não tinha problema, pois o que queríamos era o caos, a diversidade, as várias possibilidades de ser da arte. Tentamos buscar a ousadia de produzir um conjunto inteiro como uma colcha de retalhos, trabalhando com obras inteiramente de níveis desiguais. Chuva forte (sempre chove nas inaugurações do Parque Lage. Bom sinal? Joãozinho Trinta em meio ao desfile da Beija-Flor, debaixo de um aguaceiro de verão, disse: a água lava, limpa e abençoa! Era batismo da geração 80), cinco mil pessoas, Raquel, a divulgadora, me avisa que o Jornal Nacional enviava imagens para todo o Brasil e que o trânsito estava engarrafado, às 19 horas de sábado, até a Rua Humaitá. Enfim, o maior sucesso! No dia seguinte, 10 da manhã, Leal me liga: "Corre pra cá e abre a exposição que tem uma multidão querendo ver." As telas de Vicente Kutka, "Nunca verás um país como esse", espalhadas pelo Parque Lage, foram "apropiadas" pelos mendigos. A arte vestiu a instituição e o povo vestiu a arte. Salve Hélio Oiticica! As telas são lençóis, neo-parangolés dos anos 80! Os artistas lutam contra a academia da mesma maneira que os mendigos lutam contra o frio. O país espelha-se na diversidade.

3. A festa da Geração 80 na verdade correspondia ao clima eufórico de um país que saía da ditadura e buscava se reconstruir levando em conta os princípios elementares da prática democrática. Depois de tanto tempo, a débil sociedade civil organizou-se e a crise econômica forçou os militares a passar o poder a quem de direito. As eleições estaduais de 1982 pareciam insinuar a existência de luz no final do túnel. No Rio de Janeiro, "Brizola na cabeça" sacudiu a cidade e ecoou por todo o país. Uma lufada de juventude gritou "xô" PDS de Figueiredo e "xô" PMDB fisiológico (igualzinho a esse que anda por aí, na Constituinte, abraçado com o Centrão). O Brasil inteiro pediu "Diretas já!" e os jovens artistas foram para as ruas, usando camisetas amarelas, pintando faixas, cantando o Hino Nacional. A geração individualista descobriu, de repente, que havia um país, que havia, mais que isso, um projeto, uma vontade de construir, de recuperar e dignidade e a decência. Essa atmosfera de reconquista democrática evidentemente sensibilizou toda a pintura, toda a arte do país, em especial os mais jovens. E todos passaram a pintar cada vez mais, pintando não só as suas histórias particulares mas procurando os nossos sonhos comuns, os nossos mitos, a crença de que, passado o pesadelo, tudo ia dar certo. A "Geração 80", que nasceu sob a égide do narcisismo, desprezando o passado, ignorando o futuro, passou a ser o exemplo mais completo, a síntese do otimismo que invadia o país. A "Geração 80" adorou ser popular, mais que isso, populista, ela passou a acreditar. E, então, em nome desse novo país que chegava, a Geração 80 quis a arte por toda a parte, por todos os lugares, pintando as galerias, os muros, as discotecas, fazendo cenários, investindo nos salões, acreditando nas grandes exposições coletivas, querendo, conforme disse certa vez Hilton Berredo, com rara felicidade, "estar no meio do palco, ser *star*". Acreditava-se então, que tudo era possível. Numa reunião, certa vez, propuz a pintura dos caminhões de lixo, argumentando: "Ora, se Calder pintou os aviões da Braniff, por que não pintarmos os caminhões da Comlurb." Em dois dias já tinha recebido a adesão de mais de 10 artistas dispostos ao trabalho. A festa da Geração 80 ultrapassava os limites do Parque Lage e ia pousar na Bienal de Paris, na Bienal de São Paulo. As imagens da festa eram os clichês da arte desta década. O Sansão que Senise pintara para a mostra era sacana e debochado, pouco bíblico e muito hollywoodiano, retrato de Victor Macture, símbolo da ingênua canastrice do cinema, os Narcisos de Jorge Duarte eram repletos de ironia com os ícones da história da arte, e através dos recortes, transformavam-se em indolente Pão-de-Açúcar a se contemplar nas águas da Guanabara; as gaivotas de papel de Carlo Mascarenhas, aos milhares, beleza fugaz e radiante, criavam, aos milhares, arabescos no céu do Parque Lage; Jadir Freire saudava, num grande axé,

a arte de uma geração, envolvendo a todos com um rastilho de pólvora, fogueira para uma grande festa; Jorge Guinle explodia em cor e sensibilidade, garantindo o espaço da festa para a tradição da pintura; a "Rainha do Frango Assado" recebia a todos, na entrada de casa, ao som de rumbas, mambos e boleros e Vallauri, maestro, perdia-se entre seus grafites, seus cenários; Cláudio Fonseca passeava do impressionismo à pop art, sua pedra pincelada era rocha e gigante, prazer e ironia, luz e sombra, construção espontânea; Luiz Pizarro deixava seus bonecos a descansar no jardim, recorte humano, coração de cor, corpo de pintura, companheiro da arte; Ana Horta era a síntese de uma geração que corria, sem tempo a perder, atrás do baú repleto de ouro que se encontra ao final do arco-íris... e ela gritava, e seu trabalho gritava, e ela fazia Minas Gerais gritar, abandonando a histórica timidez, a placidez das montanhas. Eram outros os tempos... quanta ingenuidade.

4. É preciso reconhecer que havia algo a alimentar toda essa euforia, todo esse sucesso. A presença do público era constante. A cada exposição, individual ou coletiva, lá estava ele. Os jornais comentavam a presença marcante dos artistas, a cada dia alguma coisa de novo haveria de acontecer no Parque Lage. Nem sempre era assim mas a gente tratava de inventar. O mercado da arte a todos tratava como *enfants gates* e a crítica, na sua maioria, acompanhava de maneira elogiosa as peripécias dessa arte. Ninguém prestava muita atenção quando se comentava o exagerado hedonismo de alguns trabalhos, a falta de investimento teórico de outro... isso, no momento, ainda não era importante. Essa movimentação toda interessou, sobremaneira, a um segmento. As galerias comerciais descobriram rapidamente que tanta promoção assim haveria de dar lucro a alguém; logo se apresentaram dispostas a voltar a ouvir, como nos velhos tempos, o tilintar das moedinhas no saco. A exceção de Luisa Strina, em São Paulo, e principalmente Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, o mercado entrou de carona nessa festa, pois a agitação lhes interessava. Num certo sentido, considero louvável esse dinamismo; o problema é que todo esse dinamismo não foi acompanhado por uma política institucional competente por parte dos centros culturais, dos museus etc. A própria Escola de Artes Visuais, apesar de todo o investimento continuou a enfrentar os mesmos problemas estruturais e financeiros que sempre caracterizam a sua existência, sendo obrigada, inclusive, a produzir eventos e promoções que garantissem o seu funcionamento regular. A investida mercadológica procurou rotular a "Geração 80" como algo inteiramente comprometido com a nova figuração italiana e o neo-expressionismo alemão. Se, por um lado, certas apropriações nesse sentido são corretas, é preciso frisar que elas foram bastante acentuadas a fim de sensibilizar o comprador tupiniquim, como sempre necessitado de referenciais externos para justificar qualquer investimento. Além disso, e apoiado numa parcela da crítica, tentou-se criar um clima antagônico entre a arte experimental, entre a produção dos anos 70, caracterizada como "fria", "cerebral", "calculista", "racional" e a arte "sensual", "ousada", "corajosa" e "emocional" que surgia. Essa estratégia, essa visão maniqueísta tão ao agrado de nossas tradições cristãs, nada mais é do que uma teoria rasteira e superficial, que recusa a história e prejudica as análises mais verdadeiras, que visam a contribuir para uma compreensão ampla dos processos criativos da arte brasileira deste final de século. Por outro lado, esse paternalismo exagerado do mercado provocou a inveja, assustou os medíocres, de todos os matizes, de todas as gerações. Muitas vezes elegantes discussões estéticas camuflam ferozes disputas por um mercado reduzido, no qual a entrada de gente jovem pode representar um grande risco. Afinal, é, preciso salvar o leite das crianças... O fato é que, gostando ou não, a "Geração 80" fez com que as artes plásticas voltassem a ser notícia. Se o mercado de arte esculpiu a suas imagem inicial como neo-expressionista, é também porque esse quadro, essa imagem jovem e colorida, que caracterizava muitos pintores do grupo, interessava à ideologia de uma Nova República, novo país que estava nascendo. Esse movimento pendular do mercado, passado o parto, morta a criança, volta-se em direção de um novo construtivismo que existia na mostra, mas não interessava na época revelar: era face oculta da lua, o outro lado da "Geração 80". Depois de um bom tempo desprezados, hoje começam a freqüentar as paredes das galerias, a aparecer nos salões etc. É importante também anotar que alguns grupos até então representantes exponenciais da expressividade pictórica dos anos 80 hoje passam a economizar a paleta, a eliminar sugestões figurativas, preocupando-se com a matéria e a própria cor substantiva, sem disfarces.

Deve-se anotar, também, que essa euforia artificial rapidamente esgotou-se. O mercado de arte logo revelou as suas limitações; a crise econômica incumbiu-se de atirar-lhe as últimas pás de cal. Nas escolas de arte, porém, surgiu uma nova geração de artistas para os quais a crise não existe: eles querem a todo custo receber o mesmo tratamento que seus colegas surgidos nos primeiros anos dessa década. Ainda estudantes, não se preocupam em ver arte como um processo constante de pesquisa e interrogações, como um instrumento de libertação através da construção e da elaboração de uma linguagem que venha a objetivar algumas questões simbólicas e que, através da inteligência, questione os limites da própria arte e da vida humana sobre a terra. Não, nada disso; hoje o que conta é a ideologia mercantil; afinal, a arte é um negócio como outro qualquer. O retorno à realidade, difícil e cruel, há de pôr a casa em ordem. Se viver em pesadelos, como na década passada, a todos prejudicou, o sonho açucarado dos primeiros anos de nossa década não passou de ilusão, beleza efêmera e piegas como um antigo musical da Metro. No meio de tudo isso, a "geração que não levou porrada" já não merece mais ser chamada assim. Esses artistas que abandonaram o tédio, que perseguiram a informação, que ocuparam os muros das cidades, que acreditavam na possibilidade da arte, que acreditaram ter um papel importante a desempenhar na construção de um futuro mais digno, esses artistas que não tiveram medo de invadir todos os espaços, de popularizar sua produção e por isso mesmo foram chamados de "burros", "incultos", "vulgares", "convencionais", "comprometidos", "redundantes" e tantos outros adjetivos, alguns impublicáveis, hoje ainda estão por aí, certos, apesar de tudo, que valeu a pena. A "Geração 80" descobriu a utopia, ela levou porrada. Ela achou que a arte, depois de tudo o que aconteceu neste século, ainda não tinha perdido a sua aura romântica, que ela devia continuar e marcar presença, que os artistas ainda eram as antenas da raça, os poros sensíveis do povo e que, portanto, eles deviam estar em todos os lugares, caminhar com a multidão. "A Geração 80" quis ser o espetáculo, o retrato da transformação, tudo em nome do futuro da arte...

5. Sem saudosismo. O sonho acabou, mais uma vez. Acabou a festa? Ora, basta olhar para o Brasil e ver a resposta estampada no rosto dessa miséria imensa, dessa impunidade imensa, dessa falta de dignidade imensa, A "Geração 80" fez a festa para um país que não houve. No final de 1984, Wilson Piran pintou num dos segmentos externos do muro do Parque Lage a palavra Democracia em purpurina dourada sobre um fundo verde de 3.5m de comprimento. Em meses, a poluição destruiu a obra da mesma maneira que a covardia das elites destruiu o desejo do povo. A imponderabilidade da morte desnudou a estratégia política; fomos todos punidos por um pacto que não assinamos. Hidra, demônio, que país é esse? A ironia é a vestimenta da tragédia. A "Geração 80" foi obrigada a engolir em seco, a arte aprendeu que ainda não era hora de ser feliz: Alex Vallauri e Jorge Guinle morreram de AIDS, Ana Horta num desastre de automóvel. O mundo contemporâneo destruiu a festa, instalou a tragédia. E nós, que sobramos, somos obrigados a conviver com figuras nefastas, tipo Aníbal Teixeira, retrato de um Brasil que a arte dos anos 80 pretendia tirar das telas e dos mapas de nossa terra. Como isso dói no peito jovem de quem se desiludiu antes dos cabelos brancos aparecerem! Como machuca perceber que, a cada dia que passa, esse país caminha para se tornar um "deserto de homens e de idéias". No meio disso tudo, entretanto, algo de bom sempre resta, flor do pântano. Independente de modismos ocasionais, ou seduções gratuitas, a história da arte desse país é marcada pela displicência, pelo desrespeito, pela ignorância dos poderosos; neste sentido, a "Geração 80" se sente mais forte, mais adulta. Nada mudou neste país, nós, porém mudamos. Hoje, sabemos todos que é preciso enfrentar uma luta imensa para implantar as bases da modernidade. Essa luta não pertence a um segmento artístico nem a uma única geração. Ela é patrimônio de todos os que acreditam no direito de haver vida inteligente ao sul do Equador. Mestre Carlos Drummond de Andrade certa vez declarou: "Para mim, Cora Coralina é muito mais importante que o governador de Goiás". É isso aí, isso é que vale. A "Geração 80", todas as gerações, todos nós, produtores e agentes culturais, temos a história e a certeza no futuro como armas desse combate. Precisamos, sempre, lutar contra a ignorância dos poderosos, precisamos dizer que este país ainda preserva a sua dignidade graças a alguns abnegados que couberam sonhar e criar as bases culturais de uma nação que vai, um dia, saber respeitar a arte e a capacidade de seu próprio povo. Ainda estamos dispostos a lutar, pois estamos certos de que a nossa vida, a nossa fé, se alimenta da santa ira de Iberê Camargo, guerreiro da arte, perdulário de tintas, sofrida imagem de um batalhador que empresta a sua força e o seu talento na construção de imagens dilaceradas que hão, melhor do que qualquer discurso, melhor do que qualquer lágrima, falar a nossos irmãos futuros de uma época dura e difícil, uma época em que a sensibilidade e a inteligência humana resistiam ao poder e ao ódio; a nossa vida, a nossa fé, se alimenta da plácida vingança de Amílcar de Castro, poeta de ferro, construtor da utopia, síntese da arte e do silêncio de um povo que resiste ao tempo e espera, contido, a hora de aplicar uma imensa surra nessa gente que se acha dona de toda a terra. E quando isso acontecer, meu amigo, meu camarada, todas as gerações da arte vão se encontrar unidas pelo tempo e não mais existirão temores pois a arte e a vida caminharão juntas, presente misterioso que o homem há de se permitir, sempre. E aí, então, a festa continuará. Podes crer.

Barnett Newman: o que é pintar?

CARLOS ZILIO

Imagino que meu esquecimento não colocando um título no resumo que foi pedido para divulgação do ciclo Arte e Pensamento tenha levado Adauto Novaes a improvisar a feliz denominação "Barnett Newman – o que é pintar?". Encontro-me, pois, diante de um tema dado que, aparentemente, poderia soar como um tanto normativo, mesmo sob a forma de uma interrogação. Nada mais ilusório. Para Barnett Newman a questão "o que é pintar?" é central.[1] Aliás, não se tratava de uma dúvida apenas sua, mas abrangia o conjunto dos artistas conhecidos como expressionistas abstratos. Para eles havia um esgotamento na arte européia manifesto pela incapacidade de responder ao sentimento de crise que culmina na Segunda Guerra Mundial com a dimensão destrutiva que o conhecimento ganha com Hiroshima.

O que não pintar estava claro para os americanos. Tratava-se de negar a compreensão quase representativa que o surrealismo possuía de signo, a concepção apriorística do platonismo de Mondrian e dos puristas e o caráter retórico do realismo social e da pintura *American Scene*. Repensar a pintura exigia que eles se colocassem fora do dualismo sujeito/objeto e conseqüentemente da correlação objetiva com as sensações que mantinha a pintura européia vinculada a um naturalismo residual. O pintor americano se coloca diante de si mesmo; "Eu sou a natureza", dizia Pollock.[2] A investigação dos expressionistas abstratos tem a ação como referência, ela é que define a existência dando ao ato de pintar uma dimensão ontológica.[3]

Para Newman, no entanto, não há como separar o que é pintar do o que pintar sob risco de se cair no que ele diagnosticar como o sentido ornamental do abstracionismo europeu. A permanência da questão temática é a herança produtiva que ele reconhece como um legado do surrealismo. Isto o coloca diante da necessidade de superar a crítica que fazia a este movimento, isto é, a dicotomia entre conteúdo e forma, de modo a se situar coerentemente com o estatuto da arte moderna enquanto uma linguagem autônoma e significante na sua materialidade. O dispositivo pictórico que Newman vai produzir se manifesta com clareza. Desenho e cor evidenciam-se em toda a integridade sem qualquer subterfúgio. Esta precisão dos recursos formais é inseparável do seu compromisso ético que é, necessariamente, estético.

A questão ética se manifestará também no papel desempenhado por Newman na afirmação da arte americana por meio de extensão que deu à visão tradicional do ar-

tista como intelectual, ao constituir um corpo teórico que estabelecesse um diálogo direto com a produção, estimulando-a e preservando-a das leituras equivocadas e da diluição. Não se tratava assim, como no discurso crítico, de uma análise a partir da obra, mas de uma reflexão que se inseria na gênese da obra, um domínio exclusivo do produtor. A teoria não substitui a obra, mas era um dado importante para sua constituição. Newman externa questões e soluções com uma legitimidade muito comum aos artistas que teorizam em momentos de transformação, que buscam restituir a arte o seu rigor histórico.[4] Esta reflexão usando o seu próprio trabalho, ganha um desdobramento cultural através da análise das obras de alguns colegas, de problemas da cultura americana, da política da arte e chegando a abordar questões sociais. Não que ele concebesse a arte como um modelo estetizador da sociedade à maneira neoplástica, mas que nela estava preservado o sentido definidor de liberdade que deveria ganhar uma dimensão social.[5]

Aos 35 anos Newman chega à conclusão de que a pintura havia morrido.[6] Durante quatro anos se dedicaria exclusivamente a estudar arte primitiva e, sobretudo, ciências da natureza como botânica e ornitologia. Depois desta interrupção, levaria mais quatro anos para que a sua pintura atingisse a maturidade. Nesse período escreveu alguns textos teóricos voltados para a procura daquilo que seria o seu tema (*subject matter*) de pintura. Escrito em 1945, *The plasmic image* inicia afirmando "que o tema da criação é o caos".[7] De fato, os artistas americanos estão entregues unicamente ao caos dos seus sentimentos na aventura de procurar "a partir de rabisco" um novo começo para arte. Em Newman, esta investigação da origem da arte o encaminha a identificar a criação como o tema do seu trabalho.[8]

Em outro texto, "O sublime é agora", ele se refere às categorias do belo e do sublime e a Longinus, Kant, Hegel e Burke. É com este último que Newman encontra maior afinidade e considera que foi o único a fazer a distinção da categoria de sublime sem comprometê-la com a de belo.[9] Para Burke, o sublime se dá num recuo teórico e prático do sujeito sobre si mesmo, o que o diferencia do belo que leva em direção ao outro por um movimento de simpatia irresistível. As qualidades do sublime, segundo ele, são descritíveis, e a experiência emocional que elas provocam possuem um caráter universal assim como o terror, a solicitação brutal e apelo quase invencíveis que impulsionam adiante. Sua afirmação: "O terror é em todo caso possível, de maneira mais ou menos manifesta ou implícita, o princípio essencial do sublime" envia diretamente à declaração de Newman: "Terrível e constante, o 'eu' é para mim a matéria da pintura e da escultura".[10]

Esta relação com o sublime coloca Newman diante de uma dimensão ligada à questão da transcendência que havia sido pouco considerada pela arte moderna. Seu objetivo seria de retornar à grandiosidade metafísica a seu ver perdida pela arte. Neste sentido ele produzirá uma leitura da história da arte baseada na oposição entre o belo e o sublime, que identificará respectivamente o formalismo e o antiformalismo.[11] Os momentos críticos deste processo estariam na retomada do sentido clássico do belo pelo Renascimento e, posteriormente, na reação moderna. O impressionismo representaria a tentativa moderna antibelo, mas teria falhado ao se manter restrito a uma preocupação relativa aos valores culturais intrínsecos à sua história plástica. Esta análise, Newman estenderá ao cubismo e, mesmo reconhecendo o esforço de Picasso como algo sublime, considera que, em última análise, sua obra se mantém ligada à questão da natureza do belo.

Embora esta leitura da história da arte feita por Newman tenha algo de operacional e mesmo às vezes, dogmática (sua relação com Mondrian, por exemplo, varia entre a admiração, a negação, e até a incompreensão, como quanto ao sentido não apriorístico da pintura deste), demonstra de qualquer modo, um sólido embasamento conceitual. É preciso atentar, por outro lado, para a ousadia que representava nesse momento criticar Picasso, um monstro sagrado vivo e atuante. Isto revela um sentimento novo de poder que se dá entre o expressionismo abstrato coexistente com a afirmação dos Estados Unidos como maior potência mundial, que se manifesta concretamente na certeza de que suas obras abrem uma tentativa à produção européia.

A análise de Newman incide mais diretamente contra o caráter retórico que percorre a tradição da arte ocidental que se encontra associado ao princípio da composição (composição – "pôr junto"). O antiformalismo da proposta de Newman visava a destruir a articulação entre retórica, representação e formalismo. Para isso era necessário, além de se opor a qualquer compromisso com o dispositivo perspectivo, negar, ainda, os resíduos deste no interior da arte moderna como, por exemplo, a relação figura-fundo (base de toda estrutura formal retórica), a sujeição do olhar aos limites da tela (que estabelece os limites do campo perceptivo como referência mimética – *renduta*) e a organização e o equilíbrio interno da superfície pictórica através do contraste de valor, seja do preto e branco tomado como reminiscência da luz/sombra, seja pela oposição ou balanceamento de tons frios e quentes ou das cores primárias.

Por outro lado, era necessário restituir à abstração o sentido de transcendência que segundo Newman o platonismo havia eliminado. À relação racionalismo-belo ele opõe transcendência-sublime. Sua análise e título de um dos seus textos sobre arte primitiva parte da concepção de que "o primeiro homem era um artista" e adenda: "O homem original ao gritar suas consoantes, o fez como uma manifestação do espanto e raiva ante do estado trágico de sua autoconsciência e de sua impotência diante do nada." Para Newman "o poeta e o artista são os que se preocupam com a função do homem original e lutam para chegar ao seu estado criativo".[12] Em outro texto referindo-se ao artista da tribo Kwakiutl, Newman busca situar a diferença entre a "abstração ornamental" e a arte abstrata:

"A forma abstrata por eles usada, toda a sua linguagem plástica, era dirigida por uma vontade ritual para o entendimento metafísico. Deixava as realidades cotidianas aos construtores de brinquedos, o agradável jogo do desenho não-figurativo às mulheres que faziam cestos. Para eles, a forma era uma coisa viva, veículo complexo de pensamentos abstratos, veículo de sentimentos apavorantes que experimentava ante o terror do desconhecido."[13]

Em 1948 Newman pintou um pequeno quadro com a superfície vermelho-escura e no centro fixa uma fita colante. Depois colocou uma camada de vermelho-claro sobre a fita para testar a cor. Este trabalho atuou sobre ele como uma revelação. Newman se

deixou ficar oito meses olhando e estudando a pintura a que chamou de *Onement*, um neologismo cujo significado é "o estatuto de ser um" ou algo próximo a singularidade. Para ele, o enigma desta pintura está na sua força de evidência, que se impõe independentemente a qualquer projeto prévio. Ao contrário dos quadros anteriores nos quais trabalha a questão da origem de modo narrativo e aos quais dava um sentido histórico, como uma descrição do passado através de símbolos, *Onement* se coloca no presente. Esta presença refaz o ato criador original, situa um tempo descontínuo entre o presente e a origem que é retomada não como simulacro, mas como experiência que repotencializa o ato criador. Não é uma relação com o espaço, mas com o tempo.

A simetria, em *Onement*, opera a destruição de qualquer vestígio de composição tradicional. Neste sentido, esta simetria radicaliza o balanceamento interno de formas e cores de Mondrian e mesmo os monocromáticos de Rodchenko que transferem para a relação quadro-parede a questão figura-fundo. A reversibilidade da simetria lateral elimina estes problemas provocando um sentido de totalidade. Por outro lado, a simetria funciona também, como uma orientação do campo de percepção que introduz necessariamente o homem, quer dizer, a equivalência entre o corpo e o campo de percepção.[14] *Onement* surge como o signo de Newman, a ação de reelaboração do gesto inicial. A ZIP (denominação que Newman deu à linha vertical que caracteriza seu trabalho) atua como uma linha espiritual que rompe o vazio. Talvez por isso Newman se considerasse, curiosamente, sobretudo um desenhista. Diante do caos inicial aterrorizador, a presença da linha provoca o sentimento de *delight*, o prazer negativo que Burke identificava como o sublime e que compreende a suspensão de uma dor ameaçadora "diante da eminência do nada, alguma coisa acontece que anuncia que tudo não terminou".[15] No entanto, *Onement*, ao mesmo tempo que trazia uma solução singular, poderia se colocar, também em razão de suapregnância, como uma evidência geométrica independente da experiência que suscitava. Era fundamental para Newman buscar outras soluções que contivessem todas as possibilidades abertas por *Onement* sem se restringir à simetria.

Basicamente duas soluções vão se impor.[16] A primeira atingirá sua expressão limite em *Vir heroicus sublimis* que divide o campo pictórico através de várias ZIPS, provocando um processo constante de ajustar e reajustar a oposição entre figura e fundo de tal modo que nunca se encontre um momento de repouso. A isto Newman acrescenta maior ambigüidade, na medida em que expande o campo de cor numa tal extensão que estamos impossibilitados de denominar a superfície pictórica perceptivamente. A indicação de Newman de que o quadro deve ser visto de perto aumenta ainda mais este sentido de uma totalidade que contém o espectador.

A segunda solução investe diretamente contra a simetria de *Onement* buscando justamente explorar a assimetria. Pinturas como a série de *Who's afraid* e *Anna's light* são típicas deste partido. Aqui não é ZIP que irá operar como referencial central, mas a relação assimétrica provocada pelos campos da cor. Olhando para estes quadros, a tendência é a de buscar o seu centro, mas a assimetria torna inviável. Procura-se, então, o centro do campo de cor dominante isoladamente, mas aí as áreas de cores laterais em algumas telas ou a não-identidade dos brancos

nas extremidades, em outras, puxam para si ou para longe de si o texto vertical que estamos procurando definir. A falta de coincidência entre estes dois centros não nos permite encontrar qualquer um deles. No final, resta a sólida evidência luminosa da área colorida como presença da totalidade.

As várias possibilidades abertas por Newman colocam sempre a mesma questão da fisicalidade do quadro e a sua experiência temporal com o espectador. A pintura, ou de maneira mais explícita, as esculturas como *Here I* e *II* e, ainda, *Broken obelisk* situam o espectador num lugar preciso e numa relação transcendente. A complexa formação cultural de Newman se manifesta através desta proposta onde se conjugam menções aos locais sagrados do judaísmo – Makon – ou aos túmulos dos cemitérios índios de Ohio-mound – mesmo nome em inglês do local do *pitcher* no beisebol (um dos esportes de que Newman era fervoroso adepto e do qual faz uma leitura "metafísica"). Cosmopolitismo cultural e modernidade que seculariza experiências místicas e religiosas. Tornar acessível para o homem moderno que atinge o limite máximo da potência da destruição a experiência primordial do poder da criação.

Este texto é apenas uma sistematização pessoal baseada na leitura de dois livros clássicos sobre Barnett Newman: o de Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (Nova York, The Museum of Modern Art, 1971), e o de Harold Rosenberg, *Barnett Newman* (Nova York, Harry N. Abrams, 1978). Além desses livros foi de grande importância o texto de Yve-Alain Bois, *Perceiving Newman*, em *Painting as model* (Cambridge, MIT Press, 1990). Destaco, ainda, a coletânea de textos de Newman reunidos em *Barnett Newman selected writings and interviews*, editado por John P. O'Neill (Nova York, Alfred A. Knopf, 1990). Em relação à questão do sublime, as referências básicas foram os livros de Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, tradução de Valério Rohden e Antônio Marques (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993); Edmund Burke. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 1990); diversos autores, *Du sublime*, coleção dirigida por Michel Degny (Éditions Belin, 1998), e o artigo de François Lyotard, "Barnett Newman – O instante", na revista *Gávea* nº 4 (Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC/RIO, jan. 1987).

Finalmente, não poderia deixar de citar a contribuição sobre este tema que recebi dos meus alunos do mestrado em história social da cultura do Departamento de História da PUC/RIO, durante o segundo período de 1993 na disciplina "Pintura e modernidade".

Notas

1. Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1971.
2. Steven Naifech e Gregory W. Smith, *Jackson Pollock and American saga*. Nova York, Clarkson N. Potter Publishers, 1989.
3. Esta relação é apontada por T.B.Hess, *Barnett Newman*, e por Yve-Alain Bois no artigo "Perceiving Newman", em *Painting as model*, Cambridge, MIT Press, 1990.
4. Sobre a sua produção teórica Newman afirma: "The only reason for a literature is that this work cannot be described within the present framework of established notions of plasticity. Any formulation that have attempted I have done to help meet this need. I have never tried to speak à la Breton as a program maker" Artigo "Response to Clement Greenberg", em John P O'Neil (ed.). *Barnett Newman selected writings and interviews*, Nova York, Alfred A. Knopt, 1990.
5. É interessante notar que a dificuldade de compreensão da obra de Newman fez com que, dentre todos os artistas expressionistas abstratos, ele fosse aquele que teve o reconhecimento mais tardio. De fato, Newman só viria a ser consagrado no final da década de 1950. Durante muitos

anos ele foi visto por grande parte dos artistas, críticos e público de arte apenas como teórico e professor.
6. T.B. Hess, *Barnett Newman*.
7. "The plasmic image", artigo em J.P.O'Neil (ed.), *Barnett Newman selected writings and interviews*.
8. A relação entre o tema do caos e origem é apontada por H. Rosenberg, em *Barnett Newman*, Nova York, Harry N. Abrams, 1978, e por Yve-Alain Bois, "Perceiving Newman".
9. "The sublime is now", artigo em J.P.O'Neil (ed.), *Barnett Newman selected writings and interviews*.
10. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, librairie Philosophique J.Vrin, 1990. "Exhibition of the United States of America at the eighth São Paulo Bienal", artigo em J.P.O'Neil (ed.), *Barnett Newman selected writings and interviews*.
11. Newman, "The sublime is now" e "The plasmie image".
12. "The first man was an artist", artigo em J.P.O'Neil (ed.), *Barnett Newman selected writings and interviews*.
13. "The ideographic picture", artigo em J.P.O'Neil (ed.), *Barnett Newman selected writings and interviews*.
14. "For what is the perception of bilateral symmetry, indeed, if is not, as Maurice Merleau-Ponty has remarked, that which constitutes the Perceiving subject as an erect human being, if it is not what solidifies for us the immediate equivalence between the awareness of our own body and the always already – given orientation of the field for perception? 'One wonders what would be the self in a word where no one knew about bilateral symmetry', writes the French psychoanalist Jacques Lacan. The implied answer, perhaps, is that it, the self, would not be, at all". Yve-Alain Bois, em "Perceiving Newman".
15. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.
16. O texto "Perceiving Newman" de Yve-Alain Bois propõe uma leitura fenomenológica da obra de Newman de um raro rigor. Minha análise das diferen-tes soluções desenvolvidas por Newman no processo da sua obra toma este texto apenas como uma referência ampla.

Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro

Paulo Herkenhoff

I – Nota introdutória

No percurso histórico, traçado pela curadoria da XXIV Bienal de São Paulo[1], a sala dos Monocromos era precedida pelas de van Gogh e a de Armando Reverón tratando de questões da luz e cor. Reverón pintou numa região próxima da zona equatorial, criando paisagens brancas, de luz, e pinturas de sombras, paisagens cinzas. As sombras nos dão o relevo do mundo e nos permitem conhecê-lo. As paisagens brancas de Reverón são pintura seca, em estado selvagem que nada têm a ver com a revelação do sublime na pintura de materialidade dócil sobre fenômenos meteorológicos do gelo em Caspar David Friedrich, das brumas de Turner ou dos "efeitos de neve" em Courbert e nos impressionistas. A zona equatorial é lugar de percepção e Reverón pinta o céu azul, a floresta luxuriante como se olhasse para o sol. A luz é aberta e explode, devora as cores, reduz o espectro ao branco. A antiga noção newtoniana de branco com presença de todas as cores, coloca como uma luz devorante. A região ártica, numa Bienal que busca articular seus segmentos e obras, está presente em Roteiros com "Fin-de-siècle" do General Idea, uma instalação de paisagem com gelo de isopor e focas estofadas, e nas Representações Nacionais com uma paisagem minimalista de Olafur Eliasson, composta por uma lâmina de gelo real que se esforça para existir sob a temperatura tropical. Paralelamente, havia também a sala "A cor no Modernismo Brasileiro, a Navegação" com muitas Bússolas (com curadoria do autor) e o conjunto de salas dedicadas a Tarsila, Volpi, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles e a dois pintores mais jovens, Beatriz Milhazes e Delson Uchoa, além de obras pontuais de Antonio Dias e Waltercio Caldas.

O Núcleo Histórico da Bienal apresentou os monocromos como um dos extremos absolutos da modernidade no campo visual. A sala estava dividida em três espaços. No primeiro, se apresentava um conjunto de obras referenciais para a história da arte na América Latina: Mondrian, Van Doesburg e Torres-García, que se relacionou diretamente com os dois últimos, e Malévitch, Albers, Arp, Bill, Lohse, Vordemberg-Gildewart, Calder, Vantongerloo, apontam para um "efeito Bienal" sobre a arte brasileira.[2] A presença desses artistas foi em geral substituída por empréstimos de uma colecionadora privada que havia compreendido o sentido histórico dessa exposição. O museu paulistano preferiu mantê-las em seu circuito perma-

nente, escudando sua recusa no fato de que já estavam emprestando muito à Bienal. Nessa sala vestibular, havia uma pintura suprematista de Malévitch, em que o branco sobre o branco se revela como conhecimento do zero. A estratégia curatorial visava a superar o modo como a história eurocêntrica nega pertinência à arte construtiva da América Latina, demonstrando um nascente comum da arte ocidental, os processos de integração já no modernismo e a simultaneidade das investigações em todo o mundo na segunda metade do século XX. O processo curatorial era demonstrar que neste século os artistas brasileiros e latino-americanos passaram a ter uma relação produtiva direta com a história da arte, que já não tratam como história de estilos ou de imagens, mas têm a consciência do processo histórico de problematização das questões plásticas. Aqueles artistas europeus tornaram-se referências e não simples influência ou paradigma. No segundo espaço dos monocromos, são apresentados monocromos brancos de vários artistas de diversas partes do mundo com obras produzidas num período de pouco mais de uma década, mas cada um tratando de uma questão plástica específica: Robert Rauschenberg e Robert Ryman (Estados Unidos), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Hércules Barsotti, Mira Schendel e Tomie Ohtake (Brasil), Lúcio Fontana (Argentina/Itália), Piero Manzoni (Itália), Kusama (Japão), Otero e Soto (Venezuela). No catálogo da XXIV Bienal de São Paulo foram encomendados textos para formular perspectivas críticas diferentes sobre o monocromo branco de um artista distinto: Pier Luigi Tazzi sobre Fontana, Germano Celant sobre Manzoni, Lynn Zelevansky sobre Ryman, Margery King sobre Yayoi Kusama, além de Paulo Venancio Filho sobre a trajetória de Oiticica e Jean-Michel Ribettes sobre Yves Klein. A tese é de que a história da arte já não tem mais um centro absoluto, mas se produz onde está o artista que atua com pertinência histórica. Finalmente, no terceiro espaço, um conjunto de monocromos indica a intensa retomada de significados para aquilo que parece ser pura cor, Yves Klein, Antonio Dias, Nigel Rolfe, Glenn Ligon, Mona Hatoum e Katie van Scherpenberg tratam do monocromo para discutir questões como diferença, desejo, racismo, gênero. No contexto do Núcleo Histórico dessa Bienal, essa agenda estava articulada com a sala do século XIX com curadoria de Régis Michel (A Síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade). Importante referência aqui é O Anti-Édipo de Deleuze e Guattari.

2 – O mundo sem centro

O branco é devorador de todas as cores. "*Branco é luz domada: dinâmica da nossa contemplação*", defeniu o poeta Murilo Mendes[3]. "Se arte chegou ao conhecimento da harmonia, do ritmo, da beleza, também chegou ao conhecimento do 'zero', está no 'Espelho Suprematista' (1923) de Malévitch."[4] A arte, como a ciência e a filosofia, desenvolverá seu método próprio. Jorge Romero Brest analisa a primeira Bienal de São Paulo "a palavra proporção, a palavra matemática, a palavra precisão,[...] conduzem, ao erro, pois não se trata de formas artísticas nas que se aplicam princípios matemáticos, mas sim da obtenção, por meio da fantasia e intuição, de formas que possuam no plano estético características similares".[5] Designa-se como "efeito Bienal" o diálogo propiciado pela Bienal de São Paulo à arte brasileira. Aqui sendo adequado citar Arp, Vordemberge-Gildewart, Albers, Bill e Lhose. Na ante-sala da mostra Monocromos estão artistas que foram referência fundamental para o projeto construtivo na América Latina: Malévitch, Mondrian, van Doesburg, Vantongerloo. Apesar das correlações com o barroco, as vanguardas construtivas latino-americanas não dispensaram certo historicismo e essencialismo, como no De Stijl[6]. Elas recorreram aos fundos utópicos da Bauhaus, das vanguardas russas, do Neoplasticismo e Torres-García, que indica que nosso Norte é o Sul para recompor o sentido da orientação. O monocromo propicia discutir o processo de constituição da autonomia da cultura de regiões periféricas frente o processo eurocêntrico. Enquanto a Antropofagia projetou um processo de emancipação cultural, a cor organizou um modelo de identidade no Brasil.[7] A obra *Matisse com Talco* de Waltercio Caldas é um diagrama de abordagem crítica desse projeto.

A América Latina abandona o entendimento da arte como história de estilos ou de imagens para dela extrair problemas a desenvolver. Já não é pertinente a noção de "influência". Não mais existem modelos a copiar nessa *epistheme* visual. O conhecimento da história da arte é imprescindível para a escolha dos pontos de inserção e ruptura no fundo comum da cultura ocidental. Em articulação dessa consciência, Ferreira Gullar, o teórico do neoconcretismo, discute a morte da pintura "Teoria do não Objeto": "é como Mondrian e Malévitch que a eliminação do objeto continua,[...]. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação".[8] Reiteradamente Oiticica e Clark se referem ao neoplasticista e ao suprematista. É possível correlacionar os "Núcleos" de Oiticica, uma arquitetura de planos de cor, aos desenhos arquitetônicos com paredes pintadas como planos monocromáticos, de Van Doesburg, para além de suas idéias de "paralelismo entre forma pictórica e forma natural". Bruno Duborgel discute o Infigurável em Malévitch e a etimologia de *suprematismo*. Inexistente em russo, foi forjado do latim e do polonês designando uma função ontológica: "desvelar", "revelar", "manifestar", "apresentar" o Absoluto enquanto sem-objeto, o Nada, o ser abissal, a excitação universal, a "essência das diversidades", o ser não-figurativo, o mundo sem-objeto.[9] "Je me suis métamorphosé em zéro des forme", diz Malévitch.[10] Na economia da modernidade, o monocromo branco é o essencial, e no entanto, todas as cores. Sobre sua obra suprematista Malévitch agrega: "o abismo liver branco, o infinito são diante de nós".[11] Já o "baixo-relevo pintado" de Arp. "Formas expressivas" (1932) demonstra o híbrido moderno entre pintura e escultura.[12] Robert Rauschenberg explica a gênese da simplicidade estrutural de suas "Pinturas Brancas" (1951): enquanto Albers apontava a equivalência das cores, ele hesitava na escolha arbistrária delas. Uma razão para suas "Pinturas Brancas" foi não colocar a cor a seu serviço pessoal.[13]

O monocromo é aqui um surpreendente paradigma. A singularidade surge extrema justamente ali onde parecia haver maior similitude. Comentando as invenções monocromáticas de Yves Klein, Rauschenberg e Ellsworth Kelly, Benjamin Buchloch observa como "a coincidência bem como a simultaneidade e repetições de outros paradigmas de vanguarda dão substância às hipóteses de que a formação discursiva do modernismo gerou sua própria dinâmica histórica e evolucionista. Se assumirmos que os paradigmas visuais operam analogicamente aos paradigmas lingüísticos, então a 'língua' do modernismo constituiria os 'porta-vozes' da neovanguarda" e continuamente replicaria

e modificaria sua *paroles*.[14] Monocromos brancos realizados em pouco mais de uma década por artistas de todo o mundo indicam a dispersão da idéia de centro da história da arte. Ela se produz onde está um artista que problematiza o olhar, seja no Brasil, Venezuela, Itália, França, Estados Unidos ou Japão.[15] Yves Klein e Piero Manzoni marcam a Europa nos anos 50. Ao patentear a idéia do monocromo,[16] Klein se torna proprietário do azul IKB (*Internacional Klein Blue*) e da própria cor. Segundo Restany, para Klein o azul "é uma figuração tangível do espaço infinito",[17] identificando o fenômeno pictórico e o fenômeno existencial. Seu projeto metodológico almejou o esplendor dos materiais e a intensidade da "cor em liberdade". Idéias de impregnação e incorporação da cor remetem-nos a Manzoni. Seus primeiros "acromos" datam de 1957. Para operar a corporeidade dos monocromos, Manzoni utilizou materiais hidrófilos; e peludos ou pedrentos para investigar a superfície, declarando que "Meu objetivo é criar uma superfície inteiramente branca (assim, incolor e neutra) que não mais se refere de modo algum a um fenômeno ou a um elemento pictorial estranho à natureza da superfície".[18]

O artigo "Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira",[19] de Ferreira Gullar, demarca a gênese desse movimento brasileiro e suas referências a Malévitch e ao prenúncio do fim do quadro por Mondrian.[20] Depois da *Gestaltthteoire*, a fenomenologia de Merleau-Ponty cinde o concretismo brasileiro, então cerrado na objetividade dogmática, orientada pelas teorias de Norbert Wiener, Charles Peirce, Max Bill e a arte concreta suíça. O neoconcretismo restabeleceu os índices da subjetividade, fosse do artista ou do espectador, para a realização do fato plástico. Em sua trajetória, Hércules Barsotti negocia proporções entre luz e escuridão. Um meneio produz o fato plástico ao perceber brilho ou luz. Sua delicada operação neoconcreta está em aceitar qualquer ação mínima do olhar. "Branco branco" enuncia o exato ponto de constituição do caráter do espaço: a fronteira entre planos brancos. Existe aí algo de Morandi e do *lugar* entre as coisas. No ressalto da luminosidade se instala a tensão e irrompe a diferença. Esse signo é a passagem que constitui o nascimento da linguagem. A obra de Lygia Clark é a aventura do plano. Em fins dos anos 50, compreende que o espaço surge da articulação de planos independentes,[21] como em *Planos em Superfície Modulada n.1* (1957). Na linha de junção desses planos de madeira permanecem frestas que o artista incorpora ao discurso plástico como "linha orgânica". São veios por onde correm sombra e ar. O ar invade o monocromo branco. Já Hélio Oiticica vive a aventura da cor.[22] No período neoconcreto, Oiticica escreve "Cor, tempo e estrutura", análise do sentido da cor, sendo o branco a "mais estática", favorecendo a duração silenciosa, densa e metafísica. "O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente, mais opaco".[23] Para consolidar a diferença, Oiticica mudava a direção da pincelada.[24] Oiticica busca o lugar da cor, a "relação orgânica forma-cor", desloca do plano para ser espaço concreto, até se tornar arquitetura penetrável. A corporeidade da cor é o caminho que endereça a experiência da arte à potencialidade sensorial plena dos indivíduos.

Emigrando do Japão em 1958, Yayoi Kusama desenvolve as *Infinity Nets* pela repetição de padrões, como No. D (1959). Donald Judd comparou tais pinturas a *large fragile, but vigorously carves grill or to a massive, solid lace*.[25] A trama dá à artista um senso de controle frente a sua doença mental.[26] Nesses "quase-monocromos", como designa Lynn Zelevansky, o branco finaliza a história do quadro, sobreposto a toda nuança cromática visível. O branco não refuta a retórica, o excesso, as insídias do gestual, passando a viver inesperada crise da razão e da medida.[27] Como uma película de luz, Tomie Ohtake, artista brasileira nascida no Japão recobre superfícies com o branco (1961). Por ele se filtram outras camadas pictóricas do quadro, desvelando a história da cor e enunciando a pluralidade de cores no branco. "*Segundo o Zen, a cor branca conhece quem está distante dela*", lembra Murilo Mendes. Outro nipo-brasileiro, Manabu Mabe, parte do excesso num monocromo (1962). Antes, Mário Pedrosa anotara seu "glutônico amor à substância".[28] O gesto caligráfico transiente marca a "gordura" da capa pictórica como corpo inciso. No campo de luz, Mabe escreve por sombras.

O espaço neoconcreto leva Ferreira Gullar a argumentar, na "Teoria do não-objeto", que as telas de Fontana são "retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real".[29] No Manifesto Blanco (1946), defende a cor como elemento-espaço para uma arte sem artifícios, que envolvesse som, tempo e matéria.[30] Para Murilo Mendes, a faca de Fontana é da "arte de dividir o espaço em harmonia com a sua coesão interna".[31] O espaço surge de atos perfurantes e cortantes, violentos sobre o suporte-cor e arbitrários frente a sua lógica. A lâmina mutila o corpo[32] e, sobre o branco, abre sombras. Um *Plano em Superfície Modulada* de Clark enuncia seus resvalos de ar e sombra. Em *Vibración en blanco* (1960), Soto exibe a lógica da trama do suporte, opostamente ao gestualismo de Fontana. Orienta as aberturas para o esgarçamento, seguindo estritamente a lógica da estrutura do suporte. Por isso, ainda que frágil, o suporte mantém sua coesão básica para simultaneamente dispersar e reter a densidade do branco e a luz. Numa pintura (sem título, 1964), Mira Schendel abre retângulos sobre o campo branco. A artista logra introduzir, como cálculo, o vazio ali onde estava instituído o grau zero do olhar. Os planos retangulares cortam o espaço, como planos negativos da pintura.

"*Branco sobre branco: Silêncio absoluto agindo*", cantou Murilo Mendes. Alejandro Otero assume a predominância monocromática que se impunha sobre a formação da cor ao retomar a pintura à óleo. Trabalha um jogo surdo de ocultamentos e veladuras. O branco é laconismo num plano de regressão à utopia da pintura de *Tela branca* (1961).[33] O branco é experiência de acordes. "A cor tem que se estruturar como o som na música", queria Oiticica.[34] A opção absoluta de Robert Ryman pelo branco incluía oferta de "an experience of delight, and well-being, and rightness. It is like listening to music",[35] para esclarecer a densidade do branco. *Winsor* (1965), marca o procedimento de pintar séries e dar títulos que não se associam a objetos, pessoas e lugares.[36] Remete à marca de tintas Winsor & Newton. Ryman trabalha a construção da pintura, carregando o pincel de tintas e pintando faixas horizontais da esqueda para a direita até o esgotamento da carga. Repete a operação fazendo nova faixa abaixo. Robert Storr compara Ryman ao "Inuit que pode ler com precisão um espetro comparativamente estreito de gelo e neve. Ryman catalogou a variedade real do branco, demonstrando ironicamente sua não-neutralidade latente quando visto em relação a si próprio (ao branco)".[37] Para Ryman, o branco "torna visíveis outros aspectos da

pintura que não estariam tão claros com o uso de outras cores".[48]

Os monocromos brancos revelam o mundo marcado por diferenças solitárias. O monocromo se recarrega de significados simbólicos. Introduz questões como diferença, desejo, poder, racismo ou arte. Isso está na obra de Felix Gonzalez-Torres e na fotografia de sangue de André Serrano. É a fusão de símbolos na escultura de Anish Kapoor ou opera a dissolução da idéia de autor na pintura de Gerhard Richter. É conceito e sua retificação. Yves Klein repôs o monocromo e outras cores na discussão do canibalismo.

A violência política se compara ao canibalismo. Montaigne argumenta em seus Ensaios (I,XXXI), que "nós [os europeus] os excedemos [aos Tupinambás canibais] em toda sorte de barbaridades". Guerras de religião, os conflitos étnicos, lutas intestinais, o fascismo demonstram como a própria sociedade devora seus filhos. A pintura de Glenn Ligon interroga. Sua obra conjunta com Byron Kim "Black and White" (Version M 1, 1993) consiste numa série de monocromos, ironiza a relação cor/etnia como num mostruário comercial de tintas. "O trabalho dos artistas negros é freqüentemente reduzido a ser simplesmente sobre a raça e a nada mais, como se nos gênero, sexo, classe, e outras identidades, não complicassem qualquer discussão sobre raça como assunto, ou como se raça fosse nosso assunto *natural*."[39] Sutilmente, pintar textos com letras pretas sobre o fundo preto para discutir como o uso do nome de cores para designar etnias pode resultar em racismo quando o discurso sobre identidade étnica nega o discurso da subjetividade. Nigel Rolfe produziu *Mão na Cara* (1988) em aparo a Mandela. Diferenças de projeção num telão em Wembley ou num monitor pequeno – discutem o espaço social. O vídeo, um anti-Malévitch, recarrega a imagem de significados. Em tempo real, o rosto do artista sofre reiterados ataques de uma mão pintada em preto. O subtexto é a violência política da censura, tortura e identidade individual vinculada à condição física. Transparece o confronto do indivíduo com a plasticidade do poder. No segmento Roteiros da XXIV Bienal de São Paulo, Abdoulaye Konaté apresenta a instalação "Genocídios", em que retalhos de tecido vermelho – monocromos – remendam a tela. São ferida e sutura sobre um corpo que míngua por fome e mutila em guerra sob o olhar mediado pelos meios de comunicação. Konaté compõe uma geração de artistas que incorpora valores ancestrais à espessura ao presente. A África se assume como sujeito crítico de seu processo político. De origem palestina, Mona Hatoum atua na tradição de simbolização visual na cultura islâmica e seu interdito da representação. Ornamentos, arabescos, caligrafia, cores articulam significados sem representar. A superfície abstrata do *Tapete de Oração* (1995) resulta de milhares de alfinetes. Uma bússola, inscrição "Kitsch", possibilita saber a direção de Meca. A superfície abstrata de *Prayer Mat* (1995) contrasta o Tapete de Tripas, um território repulsivo, e Tapete de Bolas de Gude em que milhares de bolas de vidro desestabilizam o espaço. A sensualidade dos materiais exacerba certas fragilidades territoriais.

Nas antropometrias, Yves Klein usava pessoas para imprimir pigmentos. "Urgência apropriativa", diz Pierre Restany, aplicando um termo vinculado à antropofagia, a esta espécie de sudário. Klein imprimiu "batalhas" travadas por corpos em turbulentos movimentos – "uma batalha com a aura de uma exuberância irrestrita, êxtase orgásmico, caos orgiástico e violência selvagem". Em *Grande Antropofagia Azul – Homenagem a Tennessee Williams* (1960), Klein ratifica o canibalismo como prática simbólica, metáfora da violência e dimensão fantasmática no desejo. Tennessee Williams havia abordado o tema no livro "Suddenly last Summer", cujo personagem Sebastian, buscando a realização sensorial, termina consumido por uma gang, índice brutal de decadência social. Klein, como Montaigne, via Europa, por suas guerras, como "pura 'carne' [...]. Rapidamente nos tornaremos antropófagos".[40] Percebia ainda a eucaristia como rito antropofágico. O canibalismo, antecedendo à "era azul" edênica, seria etapa de redenção do homem. Klein comenta "estamos chegando a uma era antropofágica [...]. Ela será a concretização pacífica numa escala universal das famosas palavras: quem comer de minha carne e beber de meu sangue viverá em mim e eu nele".[41] O canibalismo ancestral religioso de Klein seria destino de parusia.

Em *Project for na Artistic Attitude* (1970) Antonio Dias inverte a escritura da palavra REALYTY. A relação entre signo visual e signo verbal põe a palavra em suspensão sobre o campo preto. O espaço não-verbal atua como um imenso monocromo. Malévitch e sua não-objetividade, ou outros modelos de redução da pintura e sua inscrição na sociedade, estão implicitamente referidos. Essa obra compõe a série "Modelo da Arte", que se articula com "Modelo da Sociedade", onde se inscreve "The invented country/Dias-de-Deus-Dará" (1976). No campo do conhecimento contemporâneo, "a arte é o modelo crítico da arte" e problematiza a sociedade, como um de seus conteúdos e, implicitamente, falta. O modelo de atitude do artista é produzir conhecimento no campo de fricção arte/sociedade. Sendo o monocromo uma redução ao essencial, Cildo Meireles desloca-o para o excesso de cor em *Desvio para Vermelho* (1967-1984),[42] que na Bienal também se articulava ao monocromo-instalação *Fantasma* de Antonio Manuel, relativo à chacina de menores na Candelária. *Impregnação*, primeiro ambiente de instalação, aparentemente aproxima Cildo da economia de Yves Klein. No entanto, Cildo aborda as manobras do capital, o confronto entre o valor de troca e valor de uso, valor simbólico e valor real. A cor, como operação econômica inflacionária, devora e neutraliza idéias de valor. Meireles está visceralmente interessado em expor os jogos do capital, no confronto entre valor de troca e valor de uso, valor simbólico e valor real daí o imenso monocromo tomar o caráter de cor devorante e atuar como estratégia de neutralização do valor pelo excesso. Saturação, acúmulo, impregnação, desdobramento cromático, simbolização determinam a inserção desta obra nesta Bienal. Além da referência a *Atelier vermelho* de Matisse, referimos a memórias de infância do artista. Seu pai levou-o para ver o corpo de um jornalista político assassinado cujos amigos haviam tomado sangue para escrever na parede frases lembrando o heroísmo de suas idéias. O monocromo faz, agora, percurso inverso: da noção de zero ao agenciamento da história.

Notas

1. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998. A exposição teve curadoria do autor com assistência de Valéria Piccoli e o catálogo foi editado por Adriano Pedrosa.

2. Infelizmente a Bienal não pode contar com o empréstimo das obras de Bill, Arp, Lohse, Vordemberg-Gildewart, Calder. Paradoxalmente, as obras, embora específica e pro-

fundamente vinculadas à história da Bienal de São Paulo e ao meio artístico brasileiro, tiveram seu empréstimo negado à última hora pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Era da pauta da XXIV Bienal de São Paulo exibir essas obras numa sala, juntamente com obras de Malévitch, Mondrian, van Doesburg, Vantongerloo e Torres-García, que seria dedicada a homenagear em seu centenário a Francisco Mattarazzo Sobrinho, fundador dessas duas instituições.
3. Murilo Mendes. "Texto branco" de A invenção do finito (1960-1970). In: "Transistor". Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980, pp. 971-972. As citações deste autor são deste texto.
4. "Le Miroir Suprématiste". Lausanne, L'Âge de l'Homme", 1997, pp. 97-98.
5. "Primera Bienal de San Pablo". Buenos Aires, Ver y Estimar, n. 23, maio de 1951, p. 14.
6. Ver Yve-Alain Bois, "Painting as Model", Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 104.
7. Ver "A cor no modernismo brasileiro, a navegação com muitas bússolas" do autor neste catálogo.
8. Rio de Janeiro, SDJB, 1960, p. 4.
9. "Malévitch, la question de l'icône. Saint-Étienne, Cierec, 1997, p. 70. Cita A. Nakov e analisa também a relação da obra de Malévitch com a arte transfigurativa dos ícones.
10. "Du cubisme et du futurisme au Suprématisme Le nouveau réalisme picturial" (1916) in "Malévitch écrits". Paris, éditions Champ Libre, 1975, p. 185.
11. "Le Suprématisme", op. cit. nota 4 supra pe. 85.
12. Thierry de Duve, Kant after Duchamp, Cambridge, MIT press, 1996, p. 229.
13. Robert Rauschenberg/ Calvin Tomkins. "The Bride and the Bachelor". New York, Viking Press, 1974, p. 199-200.
14. The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde". In October, MIT, Summer 1986, n. 37, p. 45.
15. Textos específicos neste catálogo abordam especificidades. Trabalhamos aqui com paradigmas. Outros artistas poderiam ser incluídos no debate, Rodchenko desenvolveu seus monocromos nos anos 20. Entre os monocromos brancos devem ser citadas os de Strzeminski e Buchheister, e mais recentemente, Ellsworth Kelly, Burri, Megert, Goepfert, Castellani, Colombo, de Vries, Girke, Bartels, Piene, Uecker, Moreller, entre outros, além de Opalka no momento em que atingir o grau zero. Não incluímos os relevos pintados de Schoonhoven, von Graevenitz, Sérgio Camargo, Simetti, entre outros.
16. Ver Benjamin Buchloch, op. cit. nota 14 supra. Thierry de Duve "Yves Klein, or The Dead Dealer". In October, 1998, n. 49, e "Kant after Duchamp", Cambridge, MIT 1996.
17. "Yves Klein le monochrome". In "La Couleur Seule". Lyon, 1998, p. 73-81.
18. In Azimuth 2, 1960, apud Ursula Perucchi-Petri, in "La Couleur Seule", p. 88.
19. Revista *Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, 1962, n. 1. Rodchenko não recebeu menção aí.
20. Ver, por exemplo, o texto de Hélio Oiticica "16 de fevereiro de 1961". In: "Aspiro ao grande labirinto", Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 27.
21. As obras apresentadas na Bienal eram planos recortados em papel e arrumados formando retângulos.
22. Tratada em uma das salas desta Bienal e em artigo de Viviane Matesco no catálogo Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos da XXIV Bienal de São Paulo (1998).
23. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1960.
24. "Dezembro de 1959". In op. cit. nota 20 supra p. 16.
25. Apud Lynn Zelevansky, "Driving Image: Yayoi Kusama. In New York". In: "Yayoi Kusama 1958-1968". Los Angeles, Los Angeles Country Museum, 1998, p. 12.
26. Ibidem, p. 14.
27. Aqui parodia-se o Texto Branco de Murilo Mendes, nota 3 supra.
28. "Manabu Mabe". In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1959.
29. Rio de Janeiro, SDJB, 1960, p. 4
30. Pesquisas recentes de Andréa Giunta comprovam que Fontana não havia participado da elaboração e publicação do Manifiesto Blanco, conforme conversas com o autor em setembro 2000.
31. "Fontana" op. cit. nota 3 supra, p. 376.
32. Ver artigo de Rosa Olivares no catálogo Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismo da XXIV Bienal de São Paulo (1998), p. 508.
33. Essas interpretações de Luis Perez Oramas foram extraídas de carta ao autor em 25 de agosto de 1998.
34. Ver op. cit. nota 20 supra, p. 25.
35. In "Robert Ryman", Robert Storr. Londres Tate Gallery, e Nova York, The Museum of Modern Art, 1993.
36. Entrevista de Robert Ryman a Lynn Zelenansky em julho de 1992, in "Robert Ryman", Robert Storr. Londres,. Tate Gallery, e Nova York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 118.
37. In op. cit. nota anterior, p. 16.
38. Apud Storr, op. cit. nota 36 supra.
39. "An interview with Byron Kim". In: "Glenn Ligon un/becoming". Philadelphia. Institute of Contemporary Art 1997. p. 54.
40. Nota em seu diário de 1957, apud Stich, nota anterior, p. 180.
41. Zéro, 1973, p. 88.
42. "Desvio para o Vermelho" é apresentado nesta XXIV Bienal, com análise por Lisette Lagnado.

Pintura reencarnada

Angélica de Moraes

Qual o lugar da pintura na arte contemporânea?

Essa pergunta é um fio desencapado que dá choques elétricos ao menor contato. Choques de voltagem maior ou menor, mas que nunca cessam. Assim como não cessa a presença da pintura no horizonte da arte contemporânea, embora inúmeras vezes ao longo do século passado tenham decretado sua morte. Penso que, ao contrário, ela reencarnou.

Não se trata aqui de identificar uma pintura supostamente revigorada, mas sim de observar que ela migrou de corpo. Daí a razão da metáfora que dá títulos a esta exposição. Metáfora que incomoda os mais ortodoxos, mas que é absolutamente exata para identificar o fenômeno. A pintura deixou de ser apenas o aglomerado de moléculas de um objeto para ser pura energia de sinapses cerebrais. Fio condutor da maior parte da história da arte ocidental, a pintura é hoje um rico acervo de conceitos que passou a ser exercitado e expandido também em outros materiais e processos.

Há um conjunto enorme de instalações, objetos, *performances* e, mesmo, diversas expressões de arte eletrônica que estabeleceram suas poéticas a partir de matrizes criativas solidamente fincadas no pensamento pictórico. Chamo a essa produção de pintura reencarnada. Tratei dessa questão já na mostra individual de Elida Tessler, "Vasos Comunicantes", que realizei para a Pinacoteca do Estado em maio-junho 2003. Ela deriva de observações realizadas a partir do conceito de campo ampliado da escultura, de Rosalind Krauss,[1] que motivaram minhas três curadorias "Território Expandido", realizadas no Sesc Pompéia (São Paulo, SP) nos anos de 1999-2001. Naquela ocasião, notei que o conceito de Krauss se aplicava não apenas à escultura, mas à maioria das formas de expressão visual contemporânea. No desdobramento desse estudo, encontrei na pintura o campo mais rico para a análise desse viés.

Pintura reencarnada é a pintura que, desprendida da matéria que a caracteriza, pousa de modo indelével e perfeitamente reconhecível em obras produzidas na atualidade. Estas são obras que não existiriam se, antes delas, não houvesse a memória de um fazer e especialmente de um pensar pictórico, plasmados em superfícies pintadas que atravessaram os séculos até nós. Uma memória presente tanto no artista quanto no público, que aciona mecanismos de associação e leitura diacrônica capazes de infundir alma e densidade ancestrais mesmo a

expressões visuais recém-nascidas nos novos meios digitais.

Foi para pensar e olhar junto com o público esse fenômeno acima descrito que esta exposição foi organizada. Há nela um roteiro pontual e enxuto de nomes e obras, reunidas com o objetivo de apontar e delimitar as linhas gerais de um universo bem maior. Foi absolutamente intencional não colocar a chamada pintura-pintura no conjunto da mostra. "Pintura Reencarnada" não defende pressupostos modernos de "evolução" da pintura para novos meios. Defende modelos contemporâneos que admitem a complexidade e a simultaneidade, sem hierarquias nem interditos.

Afinal, em respeito aos fatos e à enorme gama de linguagens artísticas que nos conduzem a conteúdos poéticos os mais diversos, não é possível sustentar que em arte funcionam as leis evolucionistas, que Charles Darwin tão bem soube provar existir nas espécies biológicas. Não há progressão nas linguagens e gêneros visuais e sim novos caminhos, paralelos, não hierarquizados diante dos anteriores. Há apenas arte. Arte que nos proporciona percepções aumentadas do estar no mundo.

Não há na exposição qualquer pintura entendida em seu sentido tradicional, ou seja, tinta sobre tela. Mas tudo é pintura. Há estrutura, ritmo e cor. Há veladuras e trajetos de luz, transparências, opacidades e, mesmo, sobreposição de grafismos que relativizam a sedução do meio. Há planaridade e perspectiva, apropriações de padronagens e figuras, invenções de novas formas para entender o que antes só as tintas e o trajeto do pincel poderiam oferecer. Mas também há um tributo a algo imortal.

Essas obras não existiriam se seus autores não estivessem atentos ao legado pictórico da história da arte. Eles investigam e criam um novo lugar para a pintura na contemporaneidade. Que pintura é essa? É pintura reencarnada. É pintura desprendida do seu corpo de tinta e tela para, imaterial levíssima, pousar em outros corpos artísticos e imantá-los com sua alma inconfundível. Uma poderosa presença, que aprendemos a amar em todas suas encarnações, atuais ou remotas.

Se nesta exposição a chamada pintura-pintura não está presente é exatamente para sublinhar, *in absentia*, a sua importância como motor de toda mostra. O pensamento pictórico é o fio condutor do percurso expositivo de "Pintura Reencarnada". A curadoria pensou que seria óbvio demais estabelecer um cotejo direto, físico. Até porque está tratando da imaterialidade e da permanência da memória da pintura.

O percurso começa pelos legítimos herdeiros das características e conceitos identificados com a vibração da cor para além da superfície plana da tela. Na história da arte no Brasil, isso se coloca a partir do neo-concretismo e dos sólidos geométricos (como *Cubo-Cor* e *Cerne-Cor*) criados por Aluísio Carvão (1920-2001) em 1960.

Conforme esclarece Anna Maria Martins[2] na monografia sobre o artista, Carvão "vai além da tela na afirmação da fisicalidade da cor". Para dar corpo ao pigmento, ele cria duas obras emblemáticas dessa questão na arte brasileira. Uma em cimento e outra em madeira. Na peça executada em cimento, *Cubo-Cor*, de novo nas palavras de Martins, o artista "intensificou forma, volume, matéria, superfície e textura no mesmo suporte para cor, como se ela fosse o próprio objeto. A geometria sensível do artista reduz-se à pura relação cromática". No instante seguinte, observamos que Carvão desdobra essa percepção no *Cerne-Cor*, estabelecendo um ângulo agudo entre dois planos e, assim, destacando ainda mais a alternativa encontrada por ele para a pintura escapar da bidimensionalidade. Penso que Carvão estabelece, com essas duas obras, o momento inaugural da pintura reencarnada no âmbito da arte produzida no Brasil.

Antes de chegar aos neoconcretos, porém, o público vê, na parte externa do prédio do Paço das Artes, obstruindo a entrada principal no final da escadaria, uma enorme impressão sobre lona vinílica criada por Lucia Koch com as cores do céu de São Paulo, ou seja, com sutis passagens de cor de cinzas a azuis. É paisagem sem imagem, frontralizada como um mural. *Site specific* que modifica o espaço onde está colocado, criando uma vibração de cor para fruição diante dela, mas também no seu avesso, apropriado como espaço integrante e irradiador da obra. Ao contrário de Lucio Fontana em seus *Conceitos Espaciais*, não há o corte para a percepção do outro lado e, sim, a transparência e o diálogo direto com a arquitetura.

Com a sua instalação de sabor surrealista e magrittiano, Koch cria um céu no final de uma escadaria. Visto a distância, é *trompe l'oeil* que promete precipitar o espectador em abismo virtual tão logo ele suba os degraus. A poética é muito própria e completamente integrada ao universo de indagações sensíveis sobre luz/cor, que se constitui no eixo da produção da artista. Esse trabalho, se observado no contexto da mostra, é exemplo vigoroso da presença sutil da pintura pousada em novos processos e materiais trazidos pela contemporaneidade. Nota-se em Koch uma certa descendência de Dan Flavin no uso artístico da luz, como material para "pintar" não só as paredes, mas todo o ambiente em que é colocado. Flavin usava preferencialmente a lâmpada de néon, Koch usa películas coloridas aplicadas a superfícies translúcidas.

O azul celeste também reverbera do chão da entrada do espaço expositivo na obra de Arthur Lescher, uma sedutora instalação/escultura em que o pigmento não está na tinta, mas na lenta, reação química produzida pelo sal de cobre em contato com o ferro da estrutura, em formato de grelha ortogonal. O sal, pela corrosão que promove, tinge de um vermelho-ferrugem muito intenso a estrutura cinzenta do metal, enquanto este confere tons esverdeados ao azul do sal. Lescher fala aqui dos princípios masculino/feminino (simbolizados no ferro e no sal) e da ação transformadora da paixão.

Mais adiante e ainda próximo a Lescher, expandem-se os azuis das obras *Trouxa* e *Cor-Oco-Sólido*, dessa estupenda colorista chamada Amélia Toledo, assim como seu *Peso*, a gota vermelha aprisionada em vidro que nos lembra o sacrifício de uma geração idealista nos idos da ditadura militar brasileira. Um azul veludoso e solene é o assunto da emocionante instalação *Ttéia #7*, de Lygia Pape: duas pirâmides de pigmento criam um poema visual para estabelecer densidade e corpo de tinta à luz que configura a cor. Essa obra instaura o indizível e nos atravessa, por inteiro, o coração. Lygia: uma lágrima e uma saudade. Por esses acasos que conferem transcendência inimaginável a gestos mergulhados no cotidiano, inauguramos esta mostra no mesmo dia e quase na mesma hora em que Lygia morreu. Ficou a certeza de que homenageamos a artista do melhor modo: exibindo seu trabalho.

Em algumas das obras aqui reunidas há o cromatismo intenso obtido com materiais ou suportes incomuns. Há a frontalidade. Em outros, a invocação da pintura se dá pela

memória, pela inspiração em quadros famosos ou na expansão contemporânea e tridimensional de alguns gêneros que definem a pintura clássica, como o mural, o retrato e a paisagem. Essa escolha envolve tanto os mestres contemporâneos Aluísio Carvão, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Nelson Leirner e Amélia Toledo, quanto os jovens talentos consolidados Albano Afonso, Alex Flemming, Luiz Hermano, Lucia Koch, Arthur Lescher e Elida Tessler, além das novíssimas Rachel Rosalen e Marcela Tiboni. Um único artista estrangeiro, o videoartista Bill Viola, comparece para sublinhar que o fenômeno é internacional e ganhou uma visibilidade maior a partir da videoarte.

Com um trabalho que denominou ironicamente de *Figurativo Abstrato*, Nelson Leirner exerce seu humor iconoclasta sobre várias referências da história da pintura, desde o pontilhismo que notabilizou o francês Georges Seurat no final do século XIX até os *ismos* do início do século XX e a cultura pop em que estamos mergulhados há mais de 50 anos. Olhada a distância, a obra de Leirner parece abstração informal. Lembra telas tachistas. Vista de perto, revela que os inúmeros toques coloridos de pincel são, na verdade, figuras autocolantes de personagens pop como as Meninas Superpoderosas, o gato Frajola ou o Coração de Jesus. O resultado tem grande fascínio para o olhar, sublinhado pelas bordas douradas das figuras sobrepostas, que promovem uma certa flutuação do "campo pictórico" e um grande prazer retiniano, algo divertidamente paradoxal na obra desse discípulo fiel de Duchamp.

Há algumas obras em fotografia nesta mostra que surgiram diretamente da releitura de pinturas famosas, como o inteligente diálogo de Albano Afonso com os contrastes dramáticos de luz que caracterizam o claro-escuro, trabalhados por um dos mais famosos retratistas do século XVII, o francês Georges de La Tour. Descendente direto da pintura barroca de Caravaggio, *La Tour* é revisitado por Afonso em *O Impostor, após La Tour*. A imagem, em clave de autorretrato, mostra o artista como um jogador, um ilusionista. Afinal, o ilusionismo está na base da história da pintura desse período. Conforme o crítico português Paulo Reis,[3] "o código para a compreensão de sua obra está no conhecimento antecipado da arte, pois conhece-se e integra-se ao jogo, ou desconhece-se e está fora". Albano também cria a partir da tela *Noite Estrelada*, de Van Gogh, substituindo os corpos celestes do pós-impressionista holandês por uma configuração semelhante, demarcada por luzes de *flash*.

Para fazer sua instalação, Luiz Hermano baseou-se em quadro-ícone do impressionismo: *Dejeuner sur L'Herbe* (Almoço na Relva), tela de 1863 do francês Édouard Manet (1832-1883), obra, por sua vez, inspirada em pintura do renascentista italiano Rafael Sanzio (1483-1520). Hermano criou uma trama de fios aéreos que suportam delicadas estruturas vazadas sobre um chão semeado de pratos intensamente coloridos. Seria uma pintura reencarnada mesmo sem o referencial famoso. O uso inteligente do espaço na composição pontuada por cores e sutilmente perspectivada pelas linhas já estabelece um pensamento pictórico inegável.

O gênero paisagem é revisado por Hélio Oiticica no objeto *Topological Ready-Made Landscape nº 3 (Homenagem a Boccioni)*, de 1978, em que o artista nos remete à percepção da linha do horizonte através do exercício de fazer coincidir esta linha real com a linha imaginária estabelecida por um elástico. Esse elástico está preso a um vidro transparente, de banal desinfetante doméstico, cheio de

um líquido lilás, que o transfigura e sublima. Um semicírculo feito com aramado metálico envolve o conjunto, trazendo a sugestão de perspectiva ao filtrar em grafismos o percurso da luz. Na proposta original, o artista pretendia que o espectador observasse esse objeto de uma janela de frente para um horizonte e pudesse manipular o elástico para "sintonizar" realidade e representação. Assunto, aliás, essencial da pintura. Os cuidados museológicos necessários para a exibição póstuma dessa obra frágil frustram em parte essa intenção, mas são justificadamente incontornáveis se pensarmos a peça como objeto da história da arte e não como um conceito reproduzível.

Alex Flemming, conforme escrevi anteriormente para a exposição individual que apresentou esses trabalhos ao público brasileiro, em São Paulo,[4] "propõe, com a série de trabalhos *Flyning Carpets*, uma utopia: a convivência pacífica entre a tecnologia do Ocidente e a rica tradição oriental". Essa utopia se arma visualmente por meio de uma operação de sabor surrealista: Flemming coloca um recorte de tapete persa sobre um perfil bidimensional de avião para obter o significado da obra pela soma dessas partes. A padronagem oriental é apropriada como superfície pictórica e o conjunto remete ao atentado de 11 de setembro, mas também afirma e recupera o território de sonho de 1001 noites que significa o deslocamento em viagens de avião.

Elida Tessler traz a instalação *Fundo de Rumor mais Macio que o Silêncio*, uma investigação poética sobre o lugar da existência, entendida como horizonte e memória. Sem intencionalidade estabelecida pela artista, mas garantida pelo fato de compartilhar os mesmos espaços da mostra, esse trabalho acaba dialogando com a obra de Oiticica. Tessler também faz sua paisagem. Uma paisagem interior, que ocupa as quatro paredes de uma sala, extravasando para parte do espaço contíguo a ela. Uma linha envolve e abraça o espectador com uma superfície contínua de palha de aço oxidada, que verte ferrugem na parede branca. Essa linha está na altura dos olhos da artista. Ao verter, a ferrugem traça e "pinta" a memória de seu percurso em caminhos irregulares em direção ao chão. O título do trabalho vem de uma frase escrita por Ítalo Calvino no livro *Marcovaldo ou As Estações na Cidade*,[5] em que o personagem busca em vão um pouco de paz para poder dormir: um fundo de rumor. Que cabe, inteirinho, no objeto *Fragmento de Fala Inacabada*, em que a ferrugem/memória habita um corpo translúcido feito da corrosão dos dias e da deposição desses resíduos.

Rachel Rosalen investiga a sobreposição de peles que tece o espaço urbano em uma pintura imaterial feita de *pixels* de imagens eletrônicas na qual predomina o vermelho-sangue. Sua instalação de arte digital interativa produz uma dupla leitura, ao mesmo tempo de imersão e observação distanciada. Ao percorrermos o espaço, sensores de presença acionam sobre nós a projeção de imagens de violência de noticiários televisivos e, também sobre um grande envelope de plástico (semelhante ao utilizado para transportar vítimas de crimes), em que estão depositados restos de construção, pedaços de asfalto, concreto e pedra. Somos imersos nessa violência e a vemos projetada aderida em nós. Uma "beleza obscena", no entender de Rosalen. Mas há outro ponto de observação, igualmente irônico, instalado pela artista: uma escada de construção convida o espectador a subir e olhar de cima a obra. É um suposto local seguro: nessa posição, o espectador projeta sua sombra

sobre as imagens, tornando-se novamente sujeito e testemunha. Como bem observa Jô Takahashi em texto publicado na revista japonesa de arte contemporânea BT,[6] "quando Rosalen interpola um discurso entre a morte e a sobrevivência na violência urbana, deflagrada pela co-autoria do espectador, convoca uma responsabilidade ética, pela participação ou até mesmo pela omissão (...). A naturalidade fria da violência se contrapõe ao vermelho quente do tratamento da imagem num estranho hibridismo ontológico, num niilismo que mistura Bosch a Caravaggio".

Marcela Tiboni, a mais jovem artista da exposição, começou sua trajetória artística exatamente se perguntando sobre a possibilidade de expressão da pintura hoje. Sua *videoperformance O Grito*, assim como suas fotografias, tratam do convívio íntimo com a tinta e o enorme desafio de se deixar impregnar por esse meio que já marcou muitos séculos de arte. Na *performance*, Marcela bebe e vomita tinta, deixa-se envolver inteira em busca de expressão com esse material. E reclama, em altos brados, com uma pergunta incessante: "Por que a pintura não grita, por que a pintura não pode gritar?" O título remete à famosa pintura do norueguês Edvard Munch, que coagula a angústia expressionista em um momento único e emblemático. Marcela ecoa o fascínio e, ao mesmo tempo, o medo das novas gerações em enfrentar essa técnica tão antiga quanto atual. Sua geração, como as anteriores, tem na pintura um objetivo árduo, mas em igual medida, um desafio iniciático irresistível. Seja ela realizada nos materiais tradicionais ou não.

O videoartista norte-americano Bill Viola completa o elenco, para assinalar pontualmente que a pintura reencarnada é fenômeno internacional de largo espectro. Na obra em exibição (*The Quintet of the Silent*, de 2003, inédita no Brasil), Viola evoca o gênero do retrato em grupo, tão praticado pelos mestres holandeses do século XVII. Nesse trabalho – aliás, como ocorre em toda a recente série, *Passions*, da qual essa obra faz parte – os personagens são dispostos em uma composição rigorosa sobre fundo negro, recortada no claro-escuro da iluminação dramática à Rembrandt. Densos e nítidos vermelhos ecoam pictorialidade na tela de plasma. Tela eletrônica, em que a urdidura do tecido do suporte tradicional transmutou-se em trama de *pixels*, pontos de luz que reúnem no mesmo impulso eletrônico o que antes era superfície, pigmento e trajetória do pincel.

A pintura reencarnada é fenômeno em processo de cristalização desde a metade do século passado. Apenas agora, no entanto, é possível delimitar suas características, graças à visibilidade trazida pela perspectiva de tempo e sedimentação dos chamados novos meios. A videoarte, em especial, é o veículo por excelência para catalisar essa leitura. Imaterial, feita de impulsos elétricos, a arte em vídeo é, contraditoriamente, onde melhor se pode identificar essa herança genética pesadamente material e cheia de espessura histórica vinda da pintura.

Já a extensa argumentação para tentar matar a pintura vem de longe. O anúncio mais enfático (e igualmente falso) de morte tão ilustre ocorreu em 1815, com a invenção da fotografia, por Joseph Nicéphore Niépce. Despojada de sua função de representação da realidade, a pintura se viu diante do dilema de revitalizar a competência e a maestria de ofício, usurpado por um mecanismo óptico de acesso universal.

No início do século passado, as vanguardas russas encontraram a solução para o impasse. Alexander Rodchenko foi um dos arautos da morte da representação ao realizar, em 1921, três telas monocromáticas (vermelho, azul e amarelo) e declarar: "Está tudo acabado: cores básicas e cada plano é o próprio plano. Não há mais representação na pintura." A resposta de Rodchenko logo seria seguida por diversas outras. Mondrian também afirmou que suas telas – negações da ilusão de ótica de profundidade e da função descritiva da imagem – apontavam para o fim da pintura. Marcel Duchamp, por sua vez, teve objetivo demolidor ainda mais amplo ao lançar um anátema sobre o que denominou de "arte retiniana", ou seja, aquela que se compraz em satisfazer o olhar.

Para Duchamp, a função essencial do fazer artístico é criar obras que possam agir além do nervo óptico, penetrando nas circunvoluções cerebrais e agindo como motores para idéias. Algo, aliás, que podemos entender como um *aggiornamento* da famosa máxima renascentista, enunciada por "Leonardo": *"arte è cosa mentale"*. Nutridos da tradição pictórica, atingem outro patamar: o das sutilezas do conceito. Ao contrário da arte conceitual, no entanto, não há desapego pela sensualidade da matéria. Ela se transubstancia, evola-se de um corpo para existir em outro, como pintura reencarnada.

No texto que escrevi para o catálogo de Marina Saleme,[7] observei que "a denominação pintura reencarnada alude à sempre anunciada e nunca confirmada morte da pintura. Alude também a uma certa tenacidade dos artistas em operar o pictórico a despeito da larga sombra de suspeição que se abateu sobre ele, quase enxotado do mundo contemporâneo para um empoeirado escaninho da modernidade. Esse termo tem conexão direta com a saudável sobrevida injetada na pintura pelas práticas multimeios da cena atual".

Há quem considere excessivo, de um misticismo incômodo, essa metáfora da morte e ressurreição. É estranha essa tentativa de criar interditos à crítica de arte como se ela não pudesse ter a mesma liberdade de ação da própria arte. Haveria temas proibidos, inconvenientes. Esquece-se aí que a pintura, historicamente, é das expressões artísticas, a que mais usou e abusou das metáforas e dos simbolismos, das alegorias e índices significantes os mais diversos.

A dimensão espiritual na arte, que remete ao clássico livro do pintor russo Wassily Kandinsky, é algo profundamente incrustado na história da pintura. Já na arte realizada nas cavernas pré-históricas havia a prática da representação pictórica como ferramenta de diálogo com a dimensão mágica dos deuses. Essa função chegou a um apogeu durante a Idade Média e a Renascença européias, que gerou imenso repositório de telas, afrescos e murais inspirados em temas bíblicos. A análise laica da pintura é bem mais recente e deriva de uma hegemonia crítica, de viés marxista. E, como toda compartimentalização do conhecimento, acaba por promover a cegueira de tudo o que não lhe é familiar ou próximo. Se, como já dizia Heiner Muller, "a primeira aparição do novo é o assombro", o novo sempre provoca reação quando não o reacionarismo.

De qualquer modo e polêmicas à parte, o espectador está convidado a fruir de modo mais ativo essa exposição, detendo-se tanto nas propostas autorais de cada artista quanto na reflexão sobre uma presença que resiste a todos os anúncios de sua pretensa morte. Uma morte que, como os cadáveres das vítimas do Esquadrão da Morte ou de grupos de extermínio ligados ao narcotráfico, sempre aparecem nas fotos da mídia cobertos por jornais. A palavra impressa (ou se

quiserem, certa crítica que não observa os fatos e apenas forja teorias em seus gabinetes) tentou matar a pintura, sim. Esta exposição frisa que ela está viva.

A pintura contemporânea há muito transbordou da assepsia das vanguardas russas do século passado e da crítica formalista de inspiração greenberguiana. Deslocou-se dos cânones rígidos que determinam um horizonte arcaico, em que o *finis terrae* está muito antes da contemporaneidade começar. A pintura feita na atualidade entendeu que aí havia uma camisa de força e que o artista contemporâneo é onívoro, ou seja, não precisa reconhecer apenas o Corão ou a Bíblia. Pode alimentar-se de muitas crenças, de muitas teorias e percepções. Pode ser minimalista, ortogonal e quase sem cor, mas também pode ser neobarroco, saturado de informação e excessivo como este século em que vivemos.

Se formos traçar uma linha histórica dos sucessivos anúncios de morte da pintura, vamos notar que o fenômeno tem mais de um século. Conforme nos esclarece Yve-Alain Bois,[8] a pintura modernista já convivia com esse trauma. Aliás, como ele afirma, "o luto foi a atividade da pintura durante todo o século XX". Uma atividade, frisa, "que não se tornou necessariamente patológica: a sensação de um fim acima de tudo produziu uma irrefutável história da pintura, em particular da pintura modernista, a qual estávamos muito provavelmente dispostos a enterrar".

Para Bois, a vitalidade da pintura, "apenas será testada quando estivermos curados de nossas manias, de nossa melancolia, e voltarmos a acreditar em nossa capacidade de como agentes da história, aceitando o projeto de atuar em meio ao fim, em vez de escapar dele através de mecanismos de defesa cada vez mais elaborados".

Notas

1. KRAUSS, Rosahnd. "La Sculpture dans le Champ Élargi", ensaio incluído no livro *L'Originalité de L'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993.
2. MARTINS, Anna Maria. *Aluísio Carvão*. Rio de Janeiro: GTM Editores/Editora Sextante, 1999.
3. REIS, Paulo. Catálogo da exposição Albano Afonso. Galeria Graça Brandão. Porto, Portugal, março de 2004.
4. MORAES, Angélica. Catálogo da exposição Alex Flemming. Galeria Sylvio Nery. São Paulo, setembro de 2003.
5. CALVINO, Ítalo. *Marcovaldo ou As Estações na Cidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
6. TAKAHASHI, Jo. Artigo Brasil. Revista BT. Tóquio, v 56, n. 851, 2004.
7. MORAES, Angélica. Catálogo da exposição Marina Salene. Paço das Artes. São Paulo, setembro de 2003.
8. BOIS, Yves-Alain. *Ensaio Painting: The Task of Mourning*, no catálogo da mostra *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting a Sculpture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Imagem e mídias

110001 101001 100110 110101

(significa arte, em linguagem binária)

WALDEMAR CORDEIRO

Os trabalhos expostos integraram a primeira exposição internacional de arte processada pelo computador equipado com *plotter*, promovida pela Califórnia, Computer. Figura na mostra, também, um trabalho nosso, em equipe com o prof. Jorge Moscati – *Derivadas de uma imagem* – realizado em 1969 no computador digital IBM 360/44 (não dotado de *plotter*) da USP.

Num breve histórico, provavelmente incompleto, a partir do Simposium sobre Arte e Computadores, realizado no Tama Pine Arts College, Tokio 1967, a manifestação pioneira é *Cybernetic Serendipity* organizada por Jasia Reichardt em 1968 no IAC de Londres e seguida pela mostra *Mind-Extenders* apresentada no fim do mesmo ano, pelo Museum of Contemporay Crafts, em Nova York. No ano seguinte, o Museu de Brooklyn, em colaboração com o Grupo EAT, organizou a mostra *Some More Beginnings*. Novas Tendências 4, sob a direção de Bozo Bek, realizou em maio do ano passado, em Zagreb, uma exposição e um importante seminário subordinados ao tema "Computadores e Pesquisas Visuais". Para este ano, estão programadas várias exposições, entre elas: *Computer Graphic 70* na Brunel University de Londres, promovida pela Computer Arts Society. As primeiras experiências de artistas argentinos serão apresentadas pelo centro de Estúdios de Arte y Comunicación dirigido por Jorge Glusberg. Por ocasião de *Fall Joint Computer Conference*, a ser realizada em Las Vegas, haverá uma mostra de música, arte-visual e teatro com computadores.

Aqui no Brasil, embora o primeiro trabalho com computador de nossa autoria, em colaboração com o prof. Moscati, tenha sido realizado em 1968, é esta a primeira mostra de arte com computador. É, também, a primeira da América Latina. A arte computadorista, enquanto metodologia, se identifica, em última análise, com as tendências da arte contemporânea chamadas, genericamente "construtivas" e que visam à quantificação e à digitalização dos elementos da obra de arte.

Na arte digital (dígito = número) a mensagem é processada numericamente, alcançando um grau superior de precisão. Exemplos históricos de arte digital são Seurat, o cubismo analítico, o suprematismo, o neoplasticismo, todo o construtivismo e a arte concreta. Na arte digital a grandeza física é representada por um número, em termos estatísticos probabilísticos que não excluem o recurso ao acaso.

O desenvolvimento da arte digital tem relação direta com a industrialização, com a

criação da linguagem de máquina e a chamada linguagem artificial, tão freqüente na semiologia gráfica. A esse propósito, conviria investigar em que medida a complexidade do fenômeno perceptivo inerente à mensagem artística não é responsável por elementos ambíguos característicos da linguagem natural, que minam a homogeneidade e a regulamentação minuciosa da terminologia da linguagem artificial. De contradições desse gênero deriva, provavelmente, a necessidade da atividade artística, não substituível pelas soluções apenas técnicas da engenharia da comunicação.

Neste breve, brevíssimo texto podemos afirmar, talvez dogmaticamente, que a arte digital corresponde mais satisfatoriamente aos problemas técnicos da demanda oriunda da evolução tecnológica e da situação cultural produzida pelo crescimento demográfico e pelo fenômeno dos grandes aglomerados urbanos (metrópoles e megalópoles), da diminuição das distâncias físicas e do desenvolvimento das telecomunicações.

A utilização do computador, portanto, pode ser considerada no âmbito da arte digital, iniciada no Brasil pela arte-visual concreta, no fim da década de quarenta, e que apresenta, nas décadas de cinqüenta e sessenta o seu maior desenvolvimento e apogeu, influenciando outras artes, notadamente a poesia, e coincidindo com o maior índice de industrialização do país.

Atualmente, nas condições gerais da segunda revolução industrial, os processos de programação e digitalização são bem mais sofisticados e pressupõem a utilização de instrumentos mais eficazes, como o computador. Esse não passa de um instrumento que pode realizar qualquer desenho em menor tempo e maior precisão. Por isso mesmo, esse poderoso instrumento pode servir, também, a mais misoneísta das atitudes culturais. O seu uso em traduções de formas tradicionais pode ser discutível. É como usar todos os recursos da eletrônica moderna para executar uma 'canzonetta' napolitana, que será sempre melhor se tocada com os dedos no violão. O uso do computador adquire particular importância para as tendências que pesquisam na arte métodos heurísticos. Nesses casos a rapidez de cálculo e das decisões de lógica podem fazer economizar uma vida. Com efeito, às vezes o estudo das variáveis de uma idéia (estrutura ou metaestrutura da mensagem artística) pode levar anos de trabalho árduo, quando bastaria uma programação inteligente para resolver esse problema em poucas horas, com o auxílio do computador. O uso do computador na arte, e na crítica de arte também, abre perspectivas imensas suscetíveis de atender a alguns dos anseios mais profundos da humanidade, proporcionando a almejada arte "autoconsciente" (C. Alexander), interdisciplinar e operativa.

Algumas idéias em torno à Expo-Projeção 73

Aracy Amaral

Um momento do artista brasileiro – entre o formalismo (os materiais, a elaboração, o sistema), a radicalização da vanguarda esotérica, e as correntes que liberam o inconsciente (surreal, magia etc.), porém em nenhuma das tendências citadas a possibilidade fácil de entrever o cotidiano no objeto artístico – o que poderia ser admitido também como uma rejeição do meio ambiente (mesmo no exemplo em São Paulo da arte de um Gregório, que fixa com dramaticidade o "environment" carregado e melancólico da megalópolis), neste momento explodem por todo lado, como em outros países ocidentais, as experimentações (ou/e realizações) com filmes, audiovisuais, pesquisas com som. E o artista procurando lançar mão de meios não-convencionais para se expressar na ordenação seletiva da realidade, ou no registro, como alguns mesmo declaram em depoimentos espontâneos, como "anotações de situações que me impressionaram bem forte" (Miguel Rio Branco). E o caso de Barrio, que usa essa anotação como um registro do trabalho, que interessa "pelo sentido de informação divulgação do mesmo em algumas de suas etapas", posto que "fotos nunca registram a totalidade da pesquisa"? Há portanto uma opção, câmera na mão e/ou gravador: para documentar – ou fazer – o meio ambiente – o seu próprio trabalho, ou o seu próprio trabalho visto como uma seqüência cinemática, sonora ou não: a realidade recriada, composta em seqüência não mais apenas numa perspectiva pré-cubista do objeto representado, nem pós-cubista; visão múltipla, porém contida numa única imagem fixada.

Aqui o artista parte da câmera e se poderá constatar através das projeções os que a utilizam com plena liberdade e os que apresentam ainda uma certa "maladresse" em relação à máquina. Nem poderia falar por todos os trabalhos que serão vistos na manifestação, pois ainda há muitos não-vistos e que chegarão às vésperas da exibição. Mas poderá ser notada, na apresentação, a diversificação de postura na abordagem pela câmera, e nisso é bem lúcido Antônio Dias quando afirma que: "Já pude notar que existem algumas diferenças de atitude com relação à utilização do filme. Ivan Cardoso, por exemplo, se interessa mais no sentido de filme mesmo, enquanto outros procuram ver no filme apenas um suporte a mais, uma extensão do trabalho já iniciado em pintura. Para mim, por exemplo, me parece insuportável sentir a câmera transitando pela cena, quase que escolhendo angulações, a partir de sua própria voracidade de media. Ela tem

que estar fixa, aceitar a minha organização de trabalho. Por isso tem sido muito difícil para mim trabalhar em colaboração com outras pessoas." E menciona uma abordagem diversa, como a feita por Iole, sua mulher: "O interesse dela é pelo espaço do filme, pelo movimento, pelo efeito ótico: ela consegue indagar o sujeito do filme numa maneira tão diferente, detalhada e movimentada, num modo que seria difícil de fazer com uma outra media que não o Super-8. (...) Isso quer dizer que, por enquanto, existem filmes que entram em determinado circuito cinematográfico; enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação".

Essa possibilidade de trabalho referida acima por Dias é também explicitada por Lygia Pape justamente como a maior atração do Super-8, em contraposição ao cinema convencional, e ela coloca essas experimentações entre as que hoje visualiza como as mais válidas: "O Super-8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje." Durante anos, acrescenta, "acompanhei o dia-a-dia do cinema nacional. G. b., assisti a horas de projeções de copiões nos laboratórios da Líder. Vi as coisas mais incríveis – estruturas abertas – plenas de criatividade. Depois, começava o processo de castração: montagem. A limpeza do material mais interessante em nome do lugar-comum, da media do gosto, exigida pela bilheteria ou pela falta de informação mais aberta do autor-diretor. Mais tarde o corte profundo reduzindo tudo ao horário comercial e ainda por cima a música descritiva e o texto ou diálogo bobocas. Enfim, de uma coisa viva, pulsante – o resultado amorfo bem-comportado e cinemanovista".

Super-8, assim, para muitos, representa o "registro imediato e livre dos esquemas analíticos da montagem tradicional". Essa qualidade preservada – sobretudo pelo descompromisso tácito de quem o faz com os circuitos comerciais – é a qualidade do gestual existente na pintura dessa tendência. Há pouco Jorge Mautner se referiu ao "frontal imediato, instantâneo, quase televisão" mencionado por ele ao escrever sobre a obra de Aguilar, "espontaneidade" realizada através da pintura à pistola, o nervo aflorando à superfície da tela, frescor do registro imediato. E mantido sem o medo da imperfeição. Essa deliberada despreocupação seletiva por parte de muitos que trabalham com Super-8, essa desimportância da montagem, ao mesmo tempo que nos traz à mente um dos aspectos do realismo (o corriqueiro fixado), reflete, claramente, a exaltação da qualidade televisiva reconhecida. Ao mesmo tempo nos faz refletir – seja no que diz respeito à imperfeição, como ao que se refere ao registro-arte – sobre idéias de duas personalidades de tempos diversos: uma, Ruskin, o crítico inglês do século passado, que se referia aos artífices medievais (em plena época da revivescência do gótico na Inglaterra, ao nascer da revolução industrial), enaltecendo-os, no caso, por se afastarem do belo elaborado, do belo clássico e por residir em seus trabalhos, nesse sentido rústico, a imperfeição. Porque, dizia ele, "a imperfeição é o sinal da vida; banir a imperfeição é destruir a expressão, opor-se ao esforço, paralisar a vitalidade". Outro grande teórico, este de nosso tempo, Harold Rosenberg, em seu último trabalho (*The de-definition of art*, 1972) afirma que nesta época de "trabalhos com terra, 'informations-systems art', arte-processo, 'electronic-phenomena art', arte casual, 'data registration art' e arte conceitual, o artista como se tornou grande demais para a sua arte. Seu 'medium' próprio é trabalho no mundo." Para isso o próprio artista se mostra pronto a desmistificar como arte o que faz, como já fez Robert Morris, retirando o nome de "arte" de um seu trabalho. E assim vários outros: "De arte só ficou a ficção do artista. Este desdenha mexer com qualquer coisa que não seja a essência. Em vez de pintar, trabalhar com espaço; em vez de dança, poesia, filme, mexe com movimento; em vez de música, trabalho com som." Essa rejeição da estetização cada vez mais intensa nos meios artísticos mais avançados (em que a arte pode ser o café da manhã, um lago gelado, um buraco cavado na terra, uma carta com a hora exata em que o artista subirá numa cadeira em seu estúdio), essa desestetização da arte, segundo Rosemberg, implica uma "real estetização de todas as formas e acontecimentos na vida humana – o próprio mundo se transformando em museu". E neste ponto é positivo sentir a aproximação destes artistas do meio ambiente, sua integração ou não com a comunidade em que vivem, ou seu choque com as pressões de que ele agora participa, mais vivamente que nunca.

Há, evidentemente, posições diversas – nunca é demais ressaltá-lo – como se verá nesta "ExpoProjeção", e o interesse desta manifestação será precisamente mostrar essa diversidade que coloca em confronto diferentes línguas a partir de um abecedário comum. Talvez o que venha a sair com saldo positivo aqui seja o próprio Super-8, pela flexibilidade comprovada: do filme elaborado ao filme-registro. Por outro lado, apesar dos desníveis assinaláveis entre os diversos autores, sua procedência, maturidade artística e cultural etc., bem como em função dos objetivos perseguidos na feitura, não deixarão de ser percebidos certos traços comuns a grupos (que muitas vezes nem tiveram contacto entre si, desconhecendo-se por completo): a câmera fixa a nostalgia da natureza ou a temática do retorno à natureza, em certos trabalhos até como um quase pré-rafaelitismo revivido, o formalismo bem visível em alguns artistas, ao passo que em outros se sente a obra totalmente aberta e descompromissada, cinema sem estrutura, câmera na mão, o autor mais se deslumbrando com a apreensão do tempo real, com um mínimo de programação. Não se creia, contudo, que o resultado, aparentemente improvisado e espontâneo, não haja sido projetado em seus menores detalhes, visando exatamente a este objetivo, mas aceitando de antemão a possibilidade de incorporação do imprevisto enriquecedor (como em Henrique Faulhaber).

Em todos, contudo, a mesma paixão pela imagem que flui, seja na seqüência cuidada de *The body*, de Abrão Berman, como na "Grama" de Claudio Tozzi, ou, como no caso de Raimundo Colares, em seu filme *Broadway, boogie-woogie*, segundo ele uma "tentativa em termos de cinema de obter/refazer a obra-prima de Mondrian" com o mesmo nome. Um trabalho-filme, filme-obra, obra em filme, mas, em suma: trabalhos desvestidos do aspecto vendável da arte oferecido em galerias, uma vigorosa forma de expressão fora do nível do sistema. Algo "curtido", mas nem por isso menos válido, pois o diário de um artista, ou seu caderno de notas é por vezes tão importante quanto uma obra no sentido convencional.

O audiovisual autônomo assume, neste ponto, também o aspecto de uma revelação pelo que nos foi dado ver, transcendendo à

sua leitura habitual como ilustração narrativa de determinado tema. Nem deveríamos mencionar, neste caso, nomes – embora não se possa deixar de citar os trabalhos de Paulo Fogaça e João Ricardo Moderno, do Rio – pois nem todos os que aqui estão exibidos foram vistos, estando ainda a caminho vários, de New York, como o de Hélio Oiticica, do grupo de Belo Horizonte e mesmo do Rio. Frederico Morais, escrevendo a propósito de seu "Cantares", distingue o audiovisual do cinema: "Se o cinema é aparentemente mais livre na captação da realidade em movimento, na sala de projeção ele se torna uma estrutura fechada. Pode-se dizer que a realidade do cinema está na *câmera* e a do audio-visual no *projetor*. Ou seja, as infinitas possibilidades de combinações dos seus elementos materiais (diapositivos, sons, *zoom*, focos de luz, retornos etc.), entre si, ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audiovisual uma estrutura aberta. Claro que na moviola a realidade filmada é modificada, mas, completada a montagem, esgotam-se as possibilidades. Assim, quanto menos o cinema é "imagem em movimento" – tendência do cinema moderno pós-Godard – mais ele se aproxima do audiovisual."

Já Hélio Oiticica, embora se utilizando de diapositivos e som, prefere nomear seu trabalho como "não-narração", justificando-se por definir a "não-narração" como "não-discurso"/não-fotografia "artística"/ não "audiovisual": trilha de som / é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada/ na estrutura "gravada do rádio".

É curioso que as especulações na área do "som" sejam mais reduzidas numericamente, mas acreditamos que isso seja uma questão de tempo e a divulgação destes trabalhos por certo estimulará a outros (pois sabemos também de certas experiências de Tomoshige Kusuno na acoplagem sonora). Mas, a meu ver, tanto no trabalho de Cildo Meireles (*Mebs-Caraxie*), como no de Antonio Dias (*The space between – 1. Theory of counting, 2. Theory of density*) não se pode deixar de traçar comparações com seu trabalho gráfico ou pictórico. No caso de Cildo Meireles, a nosso ver, ressalta o linearismo e o problema de profundidade e recordamos que ele mesmo menciona ter sido essa experiência uma extensão do desenho em determinado período de seu trabalho. No caso de Antonio Dias, trata-se de um aspecto bem atual de seu desenvolvimento, sendo a concretização sonora a objetivação que esse artista buscou para sua criação – em ambos o tempo-espaço claramente expressado: num organicamente, através do corpo (inspiração-expiração), noutro, através de instrumento de percussão. A *Theory of couting* de Antonio Dias, segundo informações que nos chega agora através de "Domus-520", de março de 1973, em artigo de Germano Celant (*The record as artwork*), este catálogo, já em gráfica, é obtido por meio da gravação do som de um relógio, contundente em sua precisão "geométrica". Duas faces, cujo denominador comum é a fusão de forças antagônicas, que emergem concretas, via a personalidade intuitiva de Antonio Dias.

Sobre o caminho percorrido para a reunião destes artistas e destas obras, é importante registrar o entusiasmo dos participantes, mesmo os de longe, na sua realização. E gostaria de dizer que, embora tendo partido da idéia-base de projetar trabalhos exclusivamente de gente de artes plásticas que estivesse agora em experimentações fílmicas, sonoras ou fotográficas através do Super-8, audiovisuais e gravações, e tivesse desejado apresentar trabalhos dentro de um determinado critério em seleção preliminar, essa idéia foi abandonada. Isso porque, à medida em que os trabalhos de São Paulo e Rio eram vistos, foi-me parecendo muito mais interessante o registro e reunião no sentido de propiciar debate e diálogo na possibilidade de projeção de praticamente tudo o que nos chegou às mãos: o resultado pode ser tanto a desmistificação do que se diz estar sendo feito "por aí", como as boas surpresas e revelações de trabalhos, em sua maioria desconhecidos dos que não freqüentam os círculos dos que os realizaram. Nesta oportunidade, os artistas em geral poderão ver exibidos seus trabalhos em forma pública, em especial os quatro residentes no exterior, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Iole de Freitas e Raimundo Colares.

Como não poderia deixar de acontecer, a iniciativa contagiou a muitos, que realizaram trabalhos (audiovisuais como Super-8) especialmente para a "Expo-Projeção". Isto, contudo, foi antes motivo de satisfação, desde que se entende que ocorreu um estímulo à produção e, em certos casos, para a exploração de um suporte novo.

Devo agradecer de forma especialíssima à compreensão amiga de toda a equipe de GRIFE (Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais) – nas pessoas de Malu de Alencar e Abrão Berman – que não apenas nos cederam seus locais, como atuaram como colaboradores desde o primeiro momento. Ao Centro de Artes Novo Mundo, por ter propiciado a realização do catálogo. À Fotoptica, por sua participação na iniciativa. De maneira particular, a Márcio Sampaio, coordenador do grupo de Belo Horizonte para a "Expo-Projeção". A Antonio Dias e Hélio Oiticica pelo incentivo – via Milão e New York – desde que em dezembro foram dados os primeiros passos para a manifestação.

E é uma manifestação porque é apresentação pública entre nós de formas novas de expressão artística, coletivamente. Neste bloqueio permanente pela informação, ocorrem outras formas de expressão, simultaneamente, todas válidas e vivas, mas acredito que seja importante continuamente checar quais as mais recentes e registrá-las. Não com intuito de rotulação – o que seria irrelevante – mas a fim de mostrar que a criatividade, apesar de quaisquer pressões, é sensível à ativação provocada pela realidade ambiental. E tentar ler, no gesto criativo, traz sempre a possibilidade de diagnosticar o estado de saúde dessa mesma realidade.

do o trabalhar da água sobre a pedra. E durante todo o tempo de projeção, a água é apenas som. Outro aproveitamento dos recursos específicos do audiovisual no plano da linguagem é o que proponho em "Curriculum Vitae" (19721973), quando o ritmo sonoro/imagístico do claro/escuro na passagem dos slides, alia-se ao próprio ruído do movimento as imagens, criando um clima de tensão e espanto.

Cada slide constitui uma unidade de tempo e de espaço. Mas, ao relacionar-se com outros slides, cria um novo ritmo espaço-temporal. Cada slide contém seu próprio tempo. E um tempo virtual estruturado livremente – o que é feito pelo sincronizador de som e imagem. No cinema, cada fotograma supõe um desdobramento no próximo fotograma, estabelecendo uma seqüência, da qual emerge o significado. Não há, digamos assim, surpresa. No audiovisual, entretanto, a próxima imagem é sempre imprevista. E pode até mesmo não existir, substituída pelo foco de luz e/ou escurecimento. A descontinuidade é parte da estrutura do audiovisual, como da imagem do mundo moderno. Em ambos casos, exigindo uma participação mental ativa. É na imagem parada, no entanto, que reside grande parte da força expressiva do audiovisual, seu fascínio e sua poesia. Paulo Fogaça, autor das fotografias de vários de meus trabalhos, e também autor de audiovisuais premiados, refere-se a cada imagem projetada, ou ao seu conjunto, como um "diapoema". Nesse sentido, pode-se dizer que o audiovisual está para a poesia como o cinema está para a prosa.

Versão revista pelo autor para esta publicação. [N. O.]

Poéticas visuais

JÚLIO PLAZA

Paralela e alternadamente aos sistemas artísticos tradicionais, surge como ação anartística um tipo de fenômeno *samizdat*, notadamente a partir da década passada. Este fenômeno, essencialmente fático na comunicação, propõe a informação como processo e não como acumulação, agrupando-se seus produtores espontaneamente e por grupos de afinidade para a troca de intercâmbio de idéias e informações.

A característica marcante desta produção é o predomínio da quantidade da criação sobre a qualidade, assim como a descentralização dos centros de produção e veiculação de arte. Esta manifestação, devida em parte à democratização dos meios de repro e produção e à facilidade conseqüente de transmitir mensagens de uns para outros, já estava prevista por Tzara e Haussamnn na ação Dada na Alemanha.

Se a arte-arte transformou-se no "Museu imaginário" pela reprodução quadricrômica, este outro aspecto da arte trabalha diretamente com esses meios de reprodução (o que também fora previsto por Walter Benjamin), introduzindo no contexto da arte, com os meios, novas formas de operar; estes aspectos são modificadores não só da visão de mundo anterior, mas da própria "leitura" da arte, sincrônica e diacronicamente.

Esta atividade, atuante dentro dos moldes da sociedade de consumo a um nível estrutural, isto é, consciente dos meios de operar, de produzir e veicular a arte na sociedade industrial, torna-se crítica em relação à produção tradicional e pré-industrial.

A morte da arte, que aparece historicamente como produto de uma reflexão sobre a mesma, pode ser vista, hoje, como abandono dos suportes tradicionais e sobretudo como extravasamento e deslocamento das funções das mensagens jackobsonianas, na medida em que a função poética (estética) deixa de ser prioritariamente privilegiada.

A passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção. O universo dos signos oferece uma variedade maior que a dos objetos e um custo mínimo, daí poder-se caracterizar esta situação intersemiótica, à medida que nas mensagens intervêm signos de diversas fontes.

Com o aparecimento de outros meios, no contexto da arte, o mesmo da difusão de massa e com o seu uso simultâneo, destaca-se a importância de um substrato material aos signos; a reprodução gráfica, o livro, a foto, o filme etc., caracterizam esta situação como intermédia.

A interdisciplinaridade vem dada pela procura de apoio em outras ciências huma-

nas contíguas à semiótica e à semiologia, e pelo uso de noções e modelos operativos destas ciências, relacionados diretamente aos novos métodos de elaboração e registro.

A intersemioticidade, intermediação e interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como "artístico", dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte.

Um outro aspecto é o paralelismo com a linguagem da propaganda, que tem seu apoio na retórica da imagem e do verbo; se, na propaganda, o que se oferece são produtos, serviços e idéias, nestas manifestações, em muitos casos, o que se oferece (através de uma linguagem ilustrativa, retórica e didática), são ideologias e formas de ver o mundo ou ainda de transmitir conhecimentos sobre este mundo.

O uso de línguas, linguagens e ideoletos faz que a condição mais importante seja a da comunicação; procurando seus autores dizer ao mundo o que pensam e de que forma estão inseridos nele, dentro de um projeto (utópico) de arte como liberdade, ou melhor, libertária.

Videoarte: Uma poética aberta

WALTER ZANINI

A videoarte é recente no mundo, recentíssima no Brasil. Esta nova mídia surgiu quando eram passados vinte e cinco anos do advento da televisão. Duas figuras aparecem como pioneiras de sua investigação: o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell. Desde ao menos 1959, Paik demonstrava interesse pela tecnologia da TV enquanto recurso de produção de arte. Ele manifestou idéias a respeito escrevendo a John Cage. De sua parte, Vostell, iniciara naquele ano o seu combate ao consumo massificado da televisão *décollage Chambre Noire* (*Deutscher Ausblick*). Nos anos imediatos, Vostell e Paik pesquisaram o vídeo nos laboratórios da West Deutsche Rundfunk, WDR, nos arredores de Colônia. Em 1963, na Galeria Parnass, em Wuppertal, Paik utilizou 13 velhos televisores em preto e branco para analisar vídeos sob efeitos de mudança de voltagens, de distorções magnéticas da imagem e do aproveitamento dos próprios defeitos da transmissão, numa exposição que atraiu discreto número de espectadores.

Logo a seguir, em maio, Vostell apresentou na Galeria Smolin, de Nova York, o seu TV *décol'age*, também com imagens alteradas. Paik, depois da Alemanha, fixou-se em Tóquio, onde, realizou experiências com a TV em cores em colaboração com o engenheiro Shuya Abe, com quem, em 1969-1970, construiriam vídeos sintetizadores nos estúdios WGBH, de Boston, e da WNET-TV, de Nova York. Residindo nos Estados Unidos, esse compositor e intérprete musical – muito ligado às idéias de seu amigo John Cage, de inclinação mística, marcada pelo zenbudismo e o hinduísmo, que não o fazia menos interessado na tecnologia eletrônica, membro fundador do Grupo Fluxus, como Vostell, participante de *happennings* e de performances de grande repercussão ao lado da violoncelista Charlotte Moorman – tornou-se, em 1965, um dos primeiros clientes do recém-lançado equipamento portátil de vídeo da Sony, o Vídeo Tape Recorder, VTR, (composto de câmera eletrônica, magnetoscópio e monitor). Isto significava a concretização de um sonho seu: a utilização individual do mais poderoso instrumento de comunicação de nossa época, até então operacionalizado em níveis comercial e estatal. Sua produção, de um apuro técnico crescente, assinalou-se desde logo por uma contextualidade de elementos sociais e especulação de valores

transcendentes. A reconstrução de mundo como um todo – inspirado nas idéias de Marshall McLuhan –, como o público brasileiro pôde ver no *environment* escultural *TV Garden* (1974), exposto no XII Bienal, era nele uma preocupação básica. É mais que uma coincidência o aparecimento na TV alternativa, *underground*, de homens de espírito universal como Paik, que pregava o uso da televisão na *instant global university* e que, referindo-se em particular aos canais franceses, recomendava a necessidade de a TV "parar de ser exclusivamente nacionalista" (cf. Calvin Tomkins, *Video Visionary*). Por sua vez, através de intensa atuação intersemiótica, Vostell dava continuidade a sua crítica à televisão, em sucessivos *happennings* e *environments*.

A breve história da videoarte – uma denominação geralmente aceita – tomou densidade nestes último seis ou sete anos, encontrando um terreno muito favorável nos Estados Unidos e no Canadá, enquanto na Europa não raros extratos culturais procuraram resistir a esta "invasão" eletrônica. A abordagem do vídeo, desde a década passada, vem sendo realizada pelos artistas plásticos, grosso modo, em angulações várias da percepção nova e direta que a midia permite da realidade em tempo real e pela manipulação técnica do fluxo de imagens, convertidas em significantes "abstratos". Entre numerosos deles, em diversos países, que se empenham no vídeo com diferentes graus de interesse, alem de Paik e Vostell, encontram-se Joan Jonas, William Wegman, Peter Campus, Vito Acconci, Douglas Davis, Bruce Nauman, Terry Fox, Frank Gillette, Denis Oppenheim, Richard Serra, John Baldessari, Beryl Corot, Bill Viola, Aldo Tambellini, Otto Piene, Bill Vazan, David Lamellas, Jochen Hiltmann, Harold Ortlieb, Renier Ruthenbeck, Jean Clareboult, Gerald Minkoff, Jean Otth, Fred Forest, Lisa Steele, Les Levine, Cerverus, Antoni Muntadas, Katsuhiro Yamaguchi, Massaaki Nakauchi, Shigeto Kubota, Giuliano Giman, Eric Cameron, Graciela Cuneo, Marty Dunn, Robert Walker, Ulyses Carrión, Rodney Werden, Terry Mc Glade, Jonier Marin, Felipe Ehrenberg. A lista é informal e muito incompleta. A esses artistas devem-se juntar, no que se refere a este continente, além de alguns já citados, os argentinos do Grupo dos 13 e um conjunto de brasileiros.

As largas audiências, para as quais a videoarte está vocacionalmente endereçada, acham-se ainda distantes de seu alcance. A chamada macrotelevisão (René Berger), não lhe abre as portas enquanto a *cable television*, que representará, sem dúvida, um de seus meios de difusão, é por ora privilégio de umas poucas nações. Mesmo em sua área de irradiação, as galerias dos grandes centros de arte se abriram, geralmente, com certa morosidade à sua exibição, assim como os museus. A propagação da videoarte encontra outras dificuldades, como a existência de sistemas de TV não compatíveis. Manifestamente, não se pode comparar o acesso fácil aos novos modelos de videoteipe portátil, tal como ocorre nos países desenvolvidos – onde os preços se tornam cada vez mais acessíveis –, aos obstáculos para a sua aquisição num país como o Brasil. Este assunto conota ao da escassez de estúdios experimentais até recentemente concentrados em algumas cidades norte-americanas e no Canadá, e inexistentes não faz muito, por exemplo na Alemanha (cf. Wulf Herzogenrath), na Itália e na França, onde, todavia, a instituição cultural de Beaubourg fez crescer desde antes da inauguração de suas instalações, há pouco, um equipamento sofisticado, aberto aos artistas. Tudo não será, entretanto, senão uma questão de tempo para a disseminação desses centros de pesquisa em escala mundial.

Todo o potencial da televisão dirige-se à apreensão da realidade nos mais penetrantes aspectos de sua imediatidade. As qualidades estruturais específicas da TV têm sido estudadas freqüentemente na análise comparativa com o cinema. Um depoimento de Frank Gillette refere-se às naturezas intrínsecas da luz do cinema e da luz do vídeo: nesta "você olha na fonte de luz, e no filme você olha com a fonte da luz", (Willoughby Sharp). Os contrastes que separam a rapidez da informação proporcionada pelos recursos eletrônicos da televisão da lentidão de transmissão a que obriga a natureza química do filme, a intensidade do presente registrado pela fita magnética e a aura do passado que fulge mesmo nas *atualidades cinematográficas*, a forma de comunicação direta da TV em oposição à aura de ficção de que o cinema não escapa até nos seus próprios desvelos realísticos, o *feed back* possibilitado pelo vídeo e a mensagem sem retorno do filme, a informalidade e a intimidade da apresentação de um programa de TV, determinada pelo seu pequeno *screen*, compõem esse *corpus* geral de antinomias lingüísticas entre as duas midias.

A televisão, entretanto, desde a sua primeira hora, não explorou todas as suas condições genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma incompatível a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado. A videoarte alternativa, embora o quadro delimitado em que se desenvolve a sua pesquisa e a sua influência, coloca-se no plano revolucionário da multimídia, beneficiária da "dialética impecável", dissidente de Marcel Duchamp diante do fenômeno expressivo/comunicativo da arte tradicional. O campo especulativo do vídeo mistura-se à substancialidade da TV na exploração da realidade. Mas sua problemática inverte o que passou a ser necessidade de consumo do tele-espectador, descerra campos insuspeitados e imprevistos. Suas origens estão sensivelmente na compreensão da arte enquanto fenômeno acoplado à existencialidade, como um processo de atividade, colocando-se na perspectiva dos meios mais válidos da comunicação do presente. Contraposta ao consagrado objeto de arte.

As condições são outras para os artistas, em termos de tempo, muito mais do que de espaço, mas a sua experiência (plástica) será um suporte a essa nova atividade. No que se refere à veiculação, é uma verdade óbvia que a informação do vídeo, na mobilidade incomparável de seu trânsito, pode atender a diferenciadas necessidades culturais contemporâneas com muito maior eficácia do que a *setorização* do produto artístico tradicional como, entre nós, Waldemar Cordeiro insistia em esclarecer, na sua defesa radical do uso dos meios eletrônicos (por exemplo, na mostra *Arteônica*). Por outras palavras, é aqui implícita a questão do trabalho que não mais está sujeito aos moldes impostos pelos circuitos que geram o seu aproveitamento ou pelo menos que essas circunstâncias não exercem sobre ela senão implicações atenuadas. A videoarte per-

tence ao universo multimídia, ou seja, às múltiplas produções de linguagem que se comportam em níveis completamente distintos daqueles que identificam a obra única, inserida nos contextos de cotação de mercado, não significando isto que um videocassete ou um livro-de-artista não tenham um preço. É claro que eles o têm, mas nenhum paralelo poderia ser traçado aproximando a distância que separa essas duas realidades profundamente divergentes.

O videoteipe, empregado em grande e crescente escala pelos cientistas – a exemplo de sua utilização pela psiquiatria na interpretação das reações humanas através da interação do verbal e do visual – pelos pedagogos, por inúmeros profissionais, não poderia ser ignorado pelos artistas, que no seu aproveitamento excedem as fronteiras de uma problemática estética circunscrita. Sua atuação revelou-se freqüentemente na análise da própria sensibilidade, de um auto-estudo ou, por exemplo, na investigação crítica da realidade social, onde procuram trazer com sua imaginária uma contribuição e interferência nos contextos de vivência massificada. A desalienação do indivíduo diante das pressões que estreitam sua consciência tem constituído uma de suas intenções essenciais, e neste sentido, a imagem eletrônica configura-se como uma contratelevisão.

A história da videoarte demonstrou o quanto a criatividade de seus autores esbarrou na indiferença e mesmo na hostilidade dos receptores. Incompreensível, aborrecível, desinteressante, inócua, eram e são adjetivos a que se acrescenta a sua subestimação motivada pelos chamados "defeitos" ou "enganos" técnicos, que contrastam com a sofisticação da imagem da televisão de estúdio. Alguns teóricos do vídeo têm assinalado que o "aborrecimento" do vídeo não seria maior que o da TV, a cujos programas intercalados de propaganda, promoções do canal, *spots* etc. todos bem ou mal se acostumaram. Falta de hábito ou de paciência em permanecer diante de um monitor por alguns minutos nos traz mensagens inconfrontáveis com a atitude *standard* das emissões de TV? É bem possível. Muitas pessoas que não empregam senão 10 ou 15 segundos diante de um quadro no museu, ou muitas vezes um tempo escasso na visita a uma exposição, consideraram um exagero a "perda de tempo" vendo o mais simples programa de videoarte.

Objeções de outra ordem têm sido feitas ao vídeo quando se invocam trabalhos que se adaptariam igualmente à câmera do Super-8. Isto é verdade, embora mesmo assim os meios e resultados sejam diversos, dada a fenomenologia do movimento ilusionista do filme. Os procedimentos não se confundem, em que pese o fato de o discurso do tempo do vídeo estar sendo encaminhado para processos mais elaborados, como se viu nas peças canadenses mostradas em São Paulo em 1977, enquanto se anunciam métodos novos para a revelação sem delongas da película cinematográfica. A intertextualidade entre essas mídia não é de forma alguma descartável e, para citar desde logo Nam June Paik, ele tem trabalhado recentemente também nesse sentido (cf. correspondência particular).

Uma questão freqüentemente levantada é o custo relativamente alto do equipamento. Se é um fato que ele permanece fora do alcance do investimento de muitas pessoas, seu barateamento nos países de tecnologia avançada, ou que desfrutam do acesso fácil ao instrumental necessário, é um indício de pode haver sua disseminação em escala maior. Houve precedents com outras midias que permitem pensar assim. Mais importante se afigura a transmissão por ora bastante dificultada, contradizendo a própria natureza da mídia, que deveria ir ao encontro do usuário e não a, obrigatoriamente, provocar o seu deslocamento à maneira da exigência da obra tradicional.

Maneirismo e academismo impregnam não importa que setor da atividade artística. Atinge e atingirá a videoarte, como todo o campo multimídia, mas a vitalidade de sua pesquisa é uma constatação que torna os aspectos negativos, ao menos por ora, pouco relevantes. O importante é que nessas mensagens existe a consciência "dos meios a operar, de produzir e veicular a arte na sociedade industrial" e o fato de ser "crítica em relação à produção tradicional e pré-industrial" (Julio Plaza, *Poéticos Visuais*, 1977).

Os artistas do vídeo exercem-se no plano da intersemioticidade. Sua atitude fundamental, por conseguinte, é de renúncia aos contextos que privilegiam os atributos da estética tradicional. À finitude da obra tradicional opõe uma sistemática de trabalho alicerçada no continuum processual. Desembaraçam-se assim das antigas estruturas que regem a forma de presença social da arte, utilizando recursos novos de comunicação, tais como, na arte conceitual, a mail art. Quando ocupam espaços institucionais, de museus ou galerias, seu relacionamento não se faz nas mesmas condições que distinguem a arte *a priori* destinada à preservação ou ao fluxo do mercado: a efemeridade, a essência física e comunicológica de suas trabalhos, assim como a reduzida margem de seu valor venal, os subtraem dos critérios que envolveram a peça/objeto. Sua difusão ocorre num contexto de aspectos inéditos e, como foi dito em relação à videoarte , é na implícita capacidade de ir *ao encontro de* que se localiza potencialmente um dos principais fatores de sua participação social.

No Brasil, a videoarte enfrentou/enfrenta as mesmas dificuldades dos demais novas mídias, com a particularidade evidente da raridade e do ainda elevado custo de aquisição do aparelhamento básico imprescindível. É necessário ressaltar alguns outros ângulos que caracterizam o ambiente de preconceitos em que se produz entre nós esta recente linguagem da arte. A crítica, quase toda de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslumbrado. Conhece-se, por outro lado, a posição dos museus; onde têm sido raríssimas as oportunidades oferecidas à pesquisa ou à simples manifestação dos trabalhos situados no plano da multimídia. Os comentários segundo os quais a videoarte é uma alternativa de arte "importada" ou "colonizada", que não se plasma à "nossa realidade", também se fizeram ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os que assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito doutrinário, centrado em preocupações ideológicas ultra-regionalistas não tem, entretanto, as mínimas condições para impor sua vontade à marcha irreversível da história.

Quase ignorados, os artistas do vídeo no país procedem de outras áreas visuais. Quase todos têm trabalhado no decorrer desta década, em geral, nos limites da arte como linguagem, na exploração de campos emotivos individuais ou na análise crítica da realidade social. Sem pretender obviamente traçar a história da presença do vídeo no Brasil, pode-se tomar o segundo semestre do ano de 1974 como o do início de uma atividade efetiva e conseqüente nessa área. No Rio de Janeiro, Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Ângelo de Aquino e Fernando Cocchiarale programaram na época alguns vídeos filmados por Jom Azulay, possuidor de portapack Sony b/w, 1/2 polegada, *open reel*, em preto-e-branco. Exatamente nesse mesmo período, Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho ultimaram projetos para vídeo, porém, não produzidos. Três anos antes, no segundo semestre de 1971, este último,professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, realizara experiências com TV usando equipamento profissional (teipe de uma polegada), estruturando e desenvolvendo durante alguns meses uma série de performances, com a participação de dez pessoas. Nem ele, nem os estudantes, entre os quais se encontrava Artur Matuck – o autor da publicação "A Morte Premeditada" –, tinham senão um conhecimento muito vago da videoarte.

Em depoimento recente, Gabriel Borba Filho considerou essa atividade em termos de "exercícios gerais da criatividade", apoiada "principalmente nos planos de trabalho de Grotowsky para o teatro". As fitas desses trabalhos foram mais tarde apagadas. Para Gabriel, a conscientização maior das possibilidades da TV, como meio de comunicação artística, viera-lhe logo a seguir, ao absorver o entusiasmo de Vilém Flusser, do qual era assistente na disciplina Ciências da Comunicação, naa Fundação Armando Álvares Penteado, Faap, e, depois, sobretudo, por influência do videomaker suíço Jean Otth. Foi Flusser quem planejou o setor de comunicações da XII Bienal, em 1973, convidando vários artistas europeus, dos quais compareceram, entre outros, Gerald Minkoff, Jean Otth e Fred Forest. Entre os que utilizavam o vídeo, apenas Otth pode fazer uma apresentação, enquanto Minkoff mostrava seus vídeos em reuniões privadas. Também nessa Bienal houve dificuldades para ver vídeos de artistas norte-americanos, selecionados por Regina Cornwell. Na mesma oportunidade, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, coordenou o Passeio Sociológico pelo Brooklin, planejado por Fred Forest, com a participação de várias pessoas, sobretudo estudantes (utilizando os préstimos da TV Cultura). Os meses seguintes foram no museu da USP de preocupação em criar meios para um setor de vídeo, o que, entretanto, só se concretizaria mais tarde.

Pesquisas de Cacilda Teixeira da Costa, em andamento, referem-se a esses momentos iniciais do vídeo no Brasil, sendo citadas experiências feitas em 1971 com equipamentos de 1/4 e 1/2 polegadas na Galeria Art, de Ralph Camargo, das quais participaram Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar e o próprio marchand Ralph Camargo, entre outros. Havia, sem dúvida, um aumento de interesse por parte de alguns artistas pelo VT, mas somente em 1974 – ano chave para a videoarte no país – pode-se encontrar um caminho mais conseqüente. O MAC/USP recebera convite do Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvania, na Filadélfia, para coordenar uma representação brasileira à exposição *Video Art*. Vários artistas de eventos e exposições de multimídia do MAC-USP prepararam então projetos, defrontando, porém, as maiores dificuldades para a continuidade do trabalho, com infrutíferas tentativas junto a universidades e outras instituições. Coube finalmente aos artistas que formavam o grupo no Rio – Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado e Fernando Cocchiarale – realizar seus projetos com a câmera de Jom Azulay. Os vídeos *Declaração em retrato* de Anna Bella Geiger, *Documentação da ação em condição limite* de Sônia Andrade, *Versus* de Ivens Olinto Machado, *Você é tempo*, de Fernando Cocchiarale e *Exercícios sobre mim mesmo* de Ângelo de Aquino, entre outros, foram exibidos na VIII Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (outubro de 1974). As peças dos quatro primeiros estiveram a seguir presentes na *Video Art*, de Filadélfia, mostra organizada por Suzana Delehanty (inaugurada em janeiro de 1975), que se estendeu ao Museum of Contemporary Art de Chicago e ao Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut). De sua parte, Lygia Pape realizou um vídeo que expôs no Centro de Arte y Comunicación, Cayc, de Buenos Aires, em 1974. Em 1975, os Estados Unidos trouxeram a *Vídeo Art USA*, montando um autêntico museu cibernético na 13ª Bienal.

Os obstáculos continuavam sendo dos mais sérios no país para a produção da videoarte. O grupo do Rio, formado pelos artistas apontados (à exceção de Ângelo de Aquino) e mais Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowsky, cotizou-se para adquirir um equipamento portátil que permitiu a eles a produção de numerosos trabalhos. Deve-se registrar a atenção dada ao vídeo por Antonio Dias, autor de vídeos nos EUA e na Itália (na Galeria *Art/Tapes 22*, de Florença), dos quais têm-se escassas notícias. De notar ainda, a vinda de outros artistas estrangeiros no Brasil, como Antoni Muntadas que realizou performances e mostrou vídeos no MAC/USP, acompanhados de debates, em 1975.

Em 1976, o MAC/USP pôde finalmente constituir um pequeno setor de VT, que no ano seguinte contribuiu para a produção e a apresentação de uma série de trabalhos, oferecendo paralelamente um curso técnico especializado a vários interessados. Nesse setor ativado, por Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque – coadjuvadas por Hironie Ciafreis –, surgiram vídeos de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão de Magalhães. Estes, ao lado de Ivens Olinto Machado, Letícia Parente e José Roberto Aguilar e ainda Milon Lanna e Liliane Soffer participaram da exposição *Videomac*. O MAC/USP, em 1977, organizou também outras mostras, como a Video-Post – idéia original de arte postal do artista colombiano Jonier Marin, então aqui residente, e que realizou no museu projetos de vídeo enviados por artistas do exterior. Também Rita Moreira e Norma Bahia apresentaram no MAC/USP vídeos elaborados em conjunto durante o tempo em que viveram em Nova York. No espaço experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, alguns artistas, igualmente, apresenta-

ram trabalhos. Nestes últimos anos, alguns brasileiros foram incluídos em exposições de videoarte organizadas internacionalmente por Jorge Glusberg, diretor do Cayc.

A presença da videoarte no Brasil é das mais recentes, mas já demonstra qualidades amadurecidas. As opções dos artistas não escaparam aqui às grandes limitações dos meios eletrônicos disponíveis. Somou-se a carência de espaços organizados onde expor. O vídeo enquanto complexo escultural continua a estar fora do alcance. Em data recente, em São Paulo, começou-se a ter notícias da existência de equipamentos mais sofisticados, adquiridos por artistas e outros pesquisadores. Por isso, deve-se, em breve prazo, certamente, entrar num momento outro. Os estúdios profissionais nunca estiveram à disposição dos que desenvolveram a videoarte no país, não se registrando a existência de centros especializados ou de museus equipados, como os que se disseminaram no exterior, a partir de iniciativas pioneiras como a do Everson Museum of Art, de Siracusa, Estados Unidos, em 1972. Esses centros têm-se estendido pelos Estados Unidos, Canadá e mais recentemente pela Europa.

A videoarte não é um produto originariamente nacional, uma linguagem que alguma nação possa reivindicar como invenção sua. Ela nasceu sob a égide do universal e desenvolveu-se com peculiaridades em várias áreas do mundo sem que isso alterasse aquela qualidade profunda. No Brasil, a linguagem do vídeo tem sido geralmente uma ação programada em que, como se disse, o artista vale-se do sistema portátil de ½ polegada. Performances, intervenções na tela do televisor, análises das condições de vivência do meio e ainda registros de atividades conceituais que exploram o tempo do vídeo assinalam uma parte essencial desse processo. Uma maneira franca e direta de explicitar sua visão do mundo, dentro de recursos tecnológicos limitados, o interesse fluente pelas alternativas de imagem que descobrem no vídeo, trabalhos em que entram componentes sociais, psicológicos etc., o desejo de envolver o destinatário na mensagem e instá-lo à participação são elementos desse contexto.

Anna Bella Geiger – a quem se deve, no Rio de Janeiro, desempenho considerável na aglutinação e orientação de jovens voltados para a nova comunicação artística – tem o vídeo como "um meio específico que muito contribuiu para desmistificar o artesanal numa obra de arte". Ela o incluiu desde 1974 na sua investigação interdisciplinar, tratando-o com as qualidades introspectivas que a caracterizam em situações de auto-comportamento e de prospecção de dados do meio. Sônia Andrade e Letícia Parente são duas das mais importantes artistas do vídeo do Brasil e sua atuação alonga-se a vários outros aspectos da multimídia. São igualmente, desde 1974-1975, as figuras que se mostraram mais ativas na utilização do vídeo no país. Situadas em linhas de conduta muito precisas, ambas agem com indiscutível poder de comunicação, exprimindo e questionando – em trabalhos estruturados com rigor e desempenhados num clima de tensão – as condições opressivas da vivência diária.

Para Gabriel Borba Filho, o vídeo tem sido um permanente ensejo de preocupações teóricas e, em parte, de realizações em que a agudez da percepção é um dado marcante nas severas delimitações de

ação/tempo que se impõem. A sagacidade é apenas um de seus recursos e ele é exigente não apenas naquilo que lhe diz respeito, mas também no que requer do espectador. As diversas experiências de Olinto Machado – como a do ambiente que instalou em 1975 (*Obstáculos Medidas*), onde se propunha marcar os limites de alcance de seu corpo e transmitir suas oscilações e dificuldades – são de apurados níveis de organização, correspondentes aos outros seus meios de atuação. Fernando Cocchiarale, que em 1974 fixou na câmera o movimento de um relógio – "Remeter o problema tempo à vivência de cada fruidor" –, explora com perspicácia a paciência do espectador, propondo a um ponto/limite imagens polêmicas de contratelevisão.

Regina Silveira, que, a exemplo de Julio Plaza, Donato Ferrari e Gabriel Borba Filho, preparou projetos para vídeos em 1974, somente em 1977 começou a concretizar suas idéias, através de approachs de grande contenção, que despojam o campo da visualidade: um vídeo "mínimo", no seu dizer. Por outras palavras, uma atitude que se resolve ao mesmo tempo em termos de reflexão e ação sobre as possibilidades que o VT lhe pode oferecer. Por entre os seus múltiplos meios/suportes de comunicação – onde se sobressai não apenas o livro de artista – Julio Plaza recorreu também ao vídeo. Em *Descanso* 3', expõe simplesmente efeitos "chuvisco" na tela. Donato Ferrari, um de nossos artistas essenciais da poética aberta, de aparente silêncio desde 1972, sai de sua "desativação" com o vídeo *Reviver* – análise da palavra sobre um rosto que lhe serve para dialetizar significados de passado/presente/futuro – depois de ter projetado para a mesma mídia, em 1974, uma ação baseada em um conto de Jorge Luis Borges.

Carmela Gross conduziu seus interesses à percepção do tempo real quando em 1977 realizou, sobre a tela de um vídeo, emitindo imagens comuns, um desenho a guache preto que fecha ortogonalmente todo o espaço, dando-lhe a conotação de grade ou prisão. Em Marcelo Nitsche, o vídeo também foi um recurso para o seu trabalho de *spots*, com personagens anônimos fixados em fotografia 3 x 4.

Ângelo de Aquino, e, sobretudo Paulo Herkenhoff e Mirian Danowsky já há alguns anos têm trabalhado com o vídeo, introduzindo valores conceituais próprios, assim como Gastão de Magalhães e Flávio Pons (artista gaúcho residente em Amsterdã). Artur Matuck (atualmente nos Estados Unidos) possui projetos intersemióticos de densos conteúdos cosmológicos, em parte concretizados e que incluem o VT. Regina Vater, de sua parte, produziu os vídeos *O medo* (1977), em que seu rosto em close-up reage dramaticamente a vozes que relatam fatos do dia-a-dia argentino, e *São Paulo responde: o que é arte?* (1978), um inquérito sobre o que pensa a respeito o homem da rua – recuperando reportagens rotineiras da TV para uma indagação inesperada no contexto em que se produz.

Em 1975, tomou-se conhecimento dos vídeos de José Roberto Aguilar, feitos em Nova York e São Paulo, e da dupla Rita Moreira – Norma Bahia. Elas se valem de uma dupla experiência com a câmera para articular registros sensíveis de problemas sociais e ainda em trabalhos como sobre as amazonas (mito e realidade). Aguilar é hoje um operoso artista da midia, uma efervescência à procura de

métodos desalienantes, iniciados com *Where is South América?*.

Finalmente, uma dedicação pouco conhecida é a de Luigi Zanotto, que, desde a década de 1960, manifesta atração pela problemática televisiva. Ele estava voltado para as pesquisas formais de alteração de imagens.

A videoarte no Brasil? Ela existe.

Texto transcrito do catálogo do *1° Encontro Internacional de Vídeo Arte*, exposição realizada no museu da Imagem e do Som de São Paulo, de 13 a 20 de dezembro de 1978, e revisto pelo próprio autor para o catálogo, organizado por Arlindo Machado, da exposição *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, realizada no Itaú Cultural, 2003 – versão aqui repro duzida. [N. O.]

Corpo & Alma

Uma fração da fotografia contemporânea no Brasil

ROBERTO PONTUAL

"Há três coisas na harpa, quando ela ressoa: a arte, a mão e a corda. No homem: o corpo, a alma e a sombra"
A Legenda Áurea

A cada ano par, desde 1980, Paris retoma uma posição privilegiada no cenário mundial da fotografia. É que ali se realiza o *Mois de la Photo*, coordenado pela associação Paris Audiovisuel, que a prefeitura da capital francesa subvenciona. Um Mês mais longo que o mês, pois os seus eventos normalmente começam no terço final de outubro e se estendem até meados de dezembro. Durante esse período, a cidade parece tomada por uma epidemia fotográfica atingindo museus, galerias, lojas, casas de leilão, livrarias, jornais, revistas e instituições culturais de todo o tipo. Mostra-se, discute-se e vende-se a fotografia, na época, pelos mais variados ângulos e maneiras. Para se ter uma idéia quantitativa, basta indicar que o terceiro *Mois de la Photo* – o de 1984, agora em curso – conta com nada menos do que 99 exposições. Um número que, no receio de ir até a centena, já sugere a consciência que seus organizadores têm do perigo de exagerar ainda mais na dose.

Acompanhando de perto os dois primeiros *Mois de la Photo*, concluí pela falta enorme que neles fizera uma contribuição para além do eixo Europa-EUA-Japão (eixo cuja formação automática se explica no simples fato de conjugar o essencial dos interesses da indústria fotográfica). O Terceiro Mundo era ausência completa e escandalosa ali, salvo quando visto numa ou noutra foto pela objetiva nada objetiva do olhar estrangeiro. Mas essa ausência talvez decorresse menos de uma prevenção enraizada do que da pura inexistência de propostas originárias dos nossos países. Resolvi, então, fazer o teste. Com o apoio do hoje Instituto Nacional da Fotografia da Funarte e dispondo dos dois andares do Espace Latino-Américain, de Paris, procurei a Associação Paris Audiovisuel e lhe propus a realização conjunta de uma mostra da fotografia contemporânea no Brasil, destinada a incluir-se no *Mois de la Photo* de 1984. A idéia foi aceita com rapidez e entusiasmo. E com tempo também para ser posta em prática cuidadosamente.

Dado o sinal verde, restava, de qualquer modo, um problema: o que mostrar na ocasião? É verdade que a fotografia brasileira mais recente não chega a ser desconhecida de todo no exterior. Na França, por exemplo,

foi possível vê-la, nos últimos tempos, em duas mostras no Centro Georges Pompidou: A Fotografia Contemporânea na América Latina (1982) e Brasil dos Brasileiros (1983). Ocorre que ambas as mostras terminaram retratando mais um país pela imagem fotográfica do que apresentando a sua fotografia como meio autônomo de expressão. No caso da coletiva latino-americana, a opção virava problema grave, na medida em que o conjunto brasileiro vinha reforçar a praga do exotismo que assola o olhar lançado de fora sobre a América Latina. Exotismo que é observar em nós só as nossas marcas de superfície e, ainda por cima, confundir tudo num mesmo magma de sol, mar, palmeiras, primitivismo, preguiça, instinto à solta, miséria, feiúra, bagunça, sujeira e sacanagem. O círculo é secularmente vicioso e até hoje não aprendemos o caminho para evitá-lo. Querem de nós, sempre e sempre, uma refeição exótica? Pois bem, lá vai ela de novo, inocentemente ou não.

A mostra *Corpo & Alma – Fotografia Contemporânea no Brasil* foi tomando forma, então, a partir da vontade de privilegiar, não a dimensão documental da fotografia, mas o seu alcance enquanto linguagem fundadora de seus próprios fatos, signos, leis e processos. A fotografia do artista fotógrafo. Desde o início, fixou-se a mira sobre duas componentes básicas: a demonstração de que há um abismo separando *diferença de exotismo* e a necessidade de realçar o confronto que, no âmbito da fotografia, não cessa de dar-se entre a imagem-documento e a criação com a imagem. *Corpo & Alma* retoma a dupla questão sob circunstância e ângulo seus. As fotografias que ela abriga se partem e se tratam de uma realidade com endereço certo – realidade que faz a *diferença* brasileira – servem sobretudo ao questionamento e à afirmação da própria realidade da fotografia. É por aí que ela quer transformar-se em antídoto contra o veneno do exotismo.

Como título, *Corpo & Alma* é ao mesmo tempo simples, até singelo, e cheio de conotações. Para o Brasil dos últimos oito anos – que viu a curtição do corpo subir à tona em grande estilo, depois de longo e tenebroso inverno repressor de sua alma – ele funciona como imagem motora já armazenada no inconsciente coletivo. O que explica a pletora de seu uso: no Brasil recente há corpo & há alma se espalhando por toda a parte, nos jornais, nas revistas, nas telas, nos vídeos, no comércio e no pano-de-fundo geral. Ao escolher *Corpo & Alma* por título, não pretendi, portanto, ir ao encontro de qualquer ineditismo ou originalidade. Ele está aqui simplesmente como marca registrada de um espaço e de um tempo compartimentados: o Brasil de agora. A tal ponto que não quis passá-lo para o francês. *Corps et Âme* acrescentar-lhe-ia um toque, um condimento metafísico que não o freqüenta no contexto brasileiro. Sutileza, mas é pela sutileza que as diferenças adquirem sabor de fato.

O dueto corpo/alma facilita também chegar a outra região preciosa: a do específico da fotografia enquanto meio de expressão. Para dar conta de sua obsessão com o próprio corpo, o ser humano não parou de imaginar expedientes. Desde logo, fez aparecerem os rituais de passagem da vida para a morte, da presença para a ausência do corpo, mais ou menos afinados ao longo dos séculos. Esses expedientes, no entanto, pela natureza mesma dos meios neles empregados, nunca puderam deixar de justapor à verdade primeira do corpo em estado de lembrança um elemento incontornável de invenção. Quando o corpo já se foi de vez, é impossível tê-lo de volta, pela memória, sem o algo mais de uma *atmosfera*.

Com o advento da fotografia, a possibilidade de manter perto de nós um corpo ido ganhou enorme esforço. Muito do encanto que a imagem fotográfica não se cansou de exercer sobre nós, no quase século e meio de sua existência, deriva de que ela nos reaproxima do sonho da imortalidade do corpo (a da alma estando parcialmente resolvida por outros caminhos, entre os quais a arte é sem dúvida o mais eficaz). Oferece-nos um sucedâneo reconfortante, um retorno mais palpável de formas que um dia habitaram, íntegras, o mundo. Não é por outra razão que tanta foto de falecido acompanha a laje de seu túmulo: lá embaixo, o corpo se foi para outras bandas, dispersado; em cima, ele resta intacto, na irrecusável exatidão de um instantâneo. Os embates da vida e da morte no interior da imagem fotográfica foram magnificamente demonstrados no último livro que Barthes escreveu, *La Chambre Claire*.

Na mostra *Corpo & Alma*, a afirmação da *realidade* da fotografia se dá por duas vertentes: a da polaridade entre a presença e a ausência do corpo, entregue ou recusado pela imagem, e a da relação intimamente complementar entre o fragmento e a seqüência. Enquanto repositório de imagens, a exposição multiplica as trocas entre o corpo que se apresenta inteiro e o corpo que ameaça sair de cena; e, enquanto modo de distribuir tais imagens, ela opera no duplo sentido da fragmentação e da recomposição simultânea do corpo, individual e social. Sua alma está na visão da fotografia, não como puro documento, mas como alto invento. É talvez o que explica que nenhum dos que a constituem vem de uma atividade estritamente fotográfica. Para todos eles, a fotografia vale como um entre outros instrumentos de sua múltipla expressão.

Começo o comentário de cada um deles pelo único que já não é vivo, José Oiticica Filho (1906-1964). Professor de matemática e cientista a tempo quase integral, a fotografia lhe surgiria como decorrência do estudo dos insetos. Numa primeira fase, a dos anos 40, sua produção se divide entre a precisa documentação da microfotografia científica e o cuidadoso academicismo das fotos para exposições e concursos. Só no início da década de 1950 o realismo agudo ou edulcorado da etapa precedente vai aos poucos se diluindo no interesse sempre mais forte pelo abandono dos limites e das limitações da figura. Vistas sob lentes de aumento, as coisas perdem a certeza de seus contornos, ficam suspensas na magia de serem ao mesmo tempo formas do real e negações dessas formas.

Saído da órbita do realismo (ou seja, da fidelidade ao corpo das coisas), ele se volta a princípio para uma recusa apenas tática da figura. Chama de *recriações* as pinceladas fotografadas em alto contraste ou as estruturas com manchas, hastes, espelhos, jogos de linhas e de planos. A atmosfera ainda é informal, embora se possa sentir por trás uma exigência de construção. E é dessa exigência que decorre a fase final de seu trabalho. Correspondendo ao auge do concretismo no Brasil, a fotografia de José Oiticica Filho se apóia, então, no mais rigoroso espírito construtivo. Tudo parece isento do que há no mundo. Engano, porém: nessas formas dispostas à pureza absoluta continua sobrevivendo um ponto de partida ancorado no real – uma balaustrada que se encurva, uma corda que se espirala, uma grade que se traça de horizontais e verticais. Acoplando o cientista ao artista, o laboratório à invenção, o real ao imaginário, ele propôs um leque vasto de pesquisa, que ficou como base se-

gura para o que há de mais contemporâneo na linguagem da fotografia brasileira.

Se Oiticica Filho operava entre a evidenciação do corpo e a sua supressão, Alair Gomes (1921) trata de magnificar a ponto extremo a presença do corpo no universo do olhar. Sustenta-se, neste sentido, em duas das atividades que lhe balizam a vida: a de filósofo da natureza e a de crítico de arte. Atividades que se alimentam da ânsia de tudo conhecer, de tudo explicar e de tudo cercar pela palavra ou a imagem. A lógica obsessiva da fotografia que ele pratica fundamenta-se na paixão de conter a qualquer custo o fluxo vital – nas duas dimensões do termo conter, a de abarcar e a de reprimir. É como o corpo juvenil masculino, posto sempre na sua direta relação com a natureza (nu ou na praia), que Alair Gomes tenta impedir que o presente escorra, levando no seu ímpeto tudo o que é perfeito, íntegro e belo.

A aventura respira desespero, mas é no contraste entre esplendor e ameaça que a sua fotografia se ilumina. De câmera na mão, ele sai em busca desses corpos para estátua. Fotografa-os de surpresa, muito de perto, na resistência ou na complacência do modelo. Ou, de longe, do parapeito de sua janela dando para a praia, entra sorrateiramente numa intimidade que se expõe como se não o quisesse, amplia os jogos de espelho de múltiplos narcisismos, rouba o corpo de alguém pela sua imagem. As milhares de fotos assim metralhadas armam um diálogo perturbador entre a naturalidade e a pose, a entrega e o furto, o fulgor e a sombra. Tão próximo, tão magnificente, tão palpável, o corpo luta por nunca mais sair da foto: sabe que lá fora o aguarda seu contrário. Na estrutura musical, Alair Gomes encontra o melhor fio condutor para as suas seqüências: a música dá essa impressão de um esplendor à margem da morte – é estritamente feita do presente.

Com Mário Cravo Neto (1947), outro tipo de relação se estabelece entre o fotógrafo e o modelo. Menos do que diálogo, o que se passa entre os dois é uma luta ferrenha, às vezes apenas disfarçada no que parece um acordo de paz. Diante do olho mecânico que o olho vivo do fotógrafo está prestes a acionar, o modelo se sabe a perigo. Reage como um animal ao pressentir a armadilha. Encara, petrificado, a arma que lhe é apontada. Ou se recusa a trocar com ela qualquer sinal, temendo perder a alma no mínimo descuido de consentimento. Vai-se pondo então de lado, de costas, em posição de defesa. Mas a melhor defesa é o esgueirar-se para dentro de si próprio, sem mais atalhos de comunicação. Nesses árduos e hieráticos retratos nunca há abandono. Por vias distintas, fotógrafo e modelo se autopreservam. O fotógrafo persegue a futura presa, defendendo-se ao mesmo tempo no anteparo de sua lente. O modelo aceita deixar a pele no papel, porém, sabidamente, retira dele a sua alma.

Há, ali, um dentro do corpo, região secreta que a máquina, rondando por fora, tenta aprisionar como a um animal na jaula. O corpo assediado (melhor ainda, só o seu rosto) resiste, recua, desvia-se, encaramuja-se, recusa-se. Como domesticá-lo? Curioso que aqui haja combate: por modelos, o fotógrafo escolhe gente próxima, amigos, o pai, o filho e até ele próprio. Mas nenhuma afabilidade resulta do encontro intermediado pela câmera. Mesmo o brilho que às vezes pontua ou passa por essas fotos é seco, cortante, como seca e surda é a sua textura, aveludado que a ninguém engana – abraço da sombra. Bem viu o italiano Luigi Carluccio, ao dizer que nos retratos de Mário Cravonero o branco e o preto correspondem mais ao confronto da prata e do chumbo: a prata como um corte, aguda, rascante, coriscante, animal arisco; o chumbo, denso, sinal do dentro, do mergulho e do mistério. Idêntica é a atmosfera que ele deixa emergir nas suas últimas esculturas/instalações, com velhas e usadas lonas de caminhões de carga que fazem também o fundo das fotos.

Um certo cessar-fogo entre a recusa e a entrega do corpo equilibra há muito tempo o trabalho de Iole de Freitas (1945). É sempre assim quando se lida com espelhos – e já se passou uma década de seu uso constante por Iole, para o caso da criação com a imagem fotográfica. Às vezes, esse espelho fica diretamente à mostra, inteiro ou em cacos, dialogando com as fotos, que são pedaços espelhados da realidade. Outras vezes, como no caso do trabalho em *Corpo & Alma*, o espelho a tudo invade mas, simultaneamente, desaparece por completo da vista: a foto é um reflexo sobre ele, o real foi duas vezes retirado de cena – quando transformado em reflexo e quando o reflexo virou fotografia. E mesmo assim o real resiste, aparenta continuar ileso e inviolado na imagem.

Se o corpo masculino rege a fotografia de Alair Gomes e se tanto o homem quanto a mulher habitam a de Mário Cravo Neto, com Iole de Freitas as trocas se fazem sempre através do corpo da mulher. E, em particular, através de seu próprio corpo. O espelho é não só o lugar da passagem entre o cá e o lá, mas também o local da parada: olho-me nele e nele paro diante de mim. Quero chegar o mais próximo possível de mim mesmo, porém esses pedaços de vidro, fatias da vida, me deixam despedaçado na imagem, me cortam o corpo e me cortam do mundo. Diante do espelho, a mulher se reflete e reflete a sua condição. Brilho de brinco, reverberação de enfeite, dupla imagem de objetos, transparência e opacidade do olhar. Luminosa sombra de um eu-objeto.

Alair, Mário e Iole operam em primeira instância com a individualidade do corpo. Já os três outros integrantes da mostra se deslocam no sentido de uma dimensão social mais explícita. Se elo existe entre as aparições femininas de Iole e de Vera Chaves Barcellos (1938), a proximidade propõe também diferenças. Observando com mais vagar a série de pernas que a câmera de Vera tem captado em oblíqua, terminamos por perceber que delas emana uma evidência social nítida e concreta. Os sapatos, as meias, as saias, as calças, as bermudas, as bolsas, as formas das pernas e o seu modo de apoiar-se no chão revelam uma circunstância típica de classe média. Dessa classe média que, ansiosa de ir sempre em frente, acaba imprensada contra o muro, com espaço vital cada vez menor. As fotos de Vera dramatizam no quase riso a situação. Vistos de costas, presos ao solo, expectantes, seus personagens nada mais descortinam do que a parede da galeria. Fragmentos sem futuro.

Foi há 10 anos atrás que Vera Chaves Barcellos começou a utilizar a fotografia, numa série a que denominou *Testarte*. Eram fotos de exteriores, acompanhadas de perguntas sob a forma de legendas. Submetidas ao teste com as pessoas, elas deviam gerar respostas indicativas da reação de cada um de nós frente a imagens – da nossa reação, portanto, frente à própria realidade para além ou por baixo da imagem. Imagem da imagem, essas fotos-teste punham em confronto o objetivo e o subjetivo, eram uma ponte possível entre o concreto e o fantasmático. Na série atual, das *Per(so)nas*, o sistema continua em marcha. São charadas que nos pedem um exercício contínuo de decifração para que pelo fragmento se recomponha a realidade maior que a tudo costura e envolve.

Lygia Pape (1929) aprofunda a busca de evidenciação de um corpo social. Nela, a fotografia entra como paralelo realista a um trabalho em artes plásticas que se tem vali-

do muito mais de um esqueleto conceitual e simbólico. Na coluna de fotos que ela projetou para a exposição, o indivíduo é a partícula necessária, a medida unitária do povo. Como campo de ação, Lygia buscou a Favela da Maré, imensa área de palafita entre as Ilhas do Fundão e do Governador, na região mais poluída da Baía da Guanabara. Ali, gente vinda sobretudo do Nordeste (uma favela predominantemente de brancos, portanto) termina servindo de mão-de-obra cômoda e barata para a construção civil.

De um tal território de exploração e de miséria, a câmera de Lygia procura retirar a prova de um vasto acordo entre a morada e o morador. O espaço que o homem da Maré constrói para abrigar-se é o retrato de corpo inteiro de sua circunstância: fragmentado, precário e mutante. Como ela diz: "As casas duram pouco e seus moradores vão e vêm num movimento messiânico, até a exaustão. Estão e não estão, vivem a memória e renegam as lembranças: perderam a identidade." Mas existem as crianças e são elas que interessam a Lygia Pape. Entregando-se sem qualquer resistência ao olhar da fotografia, elas deixam no papel a marca de sua fome insaciável de tudo. Tudo lhes falta, menos o poder de pôr o corpo no elã do diálogo. Fotografadas, elas têm, por trás, a sombra violenta de seu *habitat*; pela frente, porém, uma luz de inocência e de confiança, certamente passageira, as coloca em suspenso. Fazem, assim, os retratos antípodas dos de Mario Cravo Neto.

Com Hugo Denizart (1947), o percurso enfim se completa. Tocamos com ele o ponto mais extremo da fragmentação e da dialética da energia e da recusa. A fragmentação, aqui, se expande com força idêntica em dois sentidos. É fragmentação no interior de um corpo e fora dele. Psicanalista de profissão, não foi para aplicá-la diretamente, a modo de cobaia, que HD se concentrou primeiro no conjunto habitacional da Cidade de Deus e mais tarde, desde 1981, na Colônia Juliano Moreira, ambos no subúrbio do Rio. Seu propósito era e é o do trabalho fotográfico, numa atitude em que se unem a antropologia, a terapêutica e a estética. O fragmento da vida social e o fragmento da vida mental dialogam em permanência com o fragmento da realidade que é a fotografia.

Esta é também a razão pela qual a série fotográfica em progresso a partir da Colônia Juliano Moreira, somando já oito mil negativos, amplia o alcance da que Hugo Denizat desenvolveu na Cidade de Deus. Na última, a ruptura entre indivíduo e sociedade se apresenta na marginalização pela criminalidade. Na primeira, velho hospital psiquiátrico, uma via dolorosa se abre semelhantemente, mas pela perda parcial ou total de contato com a realidade. O indivíduo que Hugo ali fotografa é fragmento absoluto, fragmento que não cessa de refragmentar-se. Por isso, fotografa-o na lei de um quebra-cabeças, em que não há solução única para a grande imagem final, e sim todas aquelas com que quisermos finalizá-lo. Por isso, igualmente, para associá-lo à dimensão simbólica do social, ele o põe, fragmento de corpo, diante dos fragmentos de uma bandeira-pátria, cúmplice de sua fratura. Isolado, inconsolavelmente ilhado, o corpo corta a bandeira que o corta, na foto em que a bandeira e corpo saem cortados. Toda inteireza de alma lhe é vedada, até que o *puzele* possa um dia ser recomposto segundo a sua imagem de origem, íntegra e salubre. Mas que imagem é ainda capaz de tal proeza?

O novo livro do mundo

A imagem pós-moderna e a arte

RODRIGO NAVES

À memória de Marcos Mega

Contemporaneamente, a discussão acerca do estatuto da imagem ganhou um papel de relevo no processo cultural. Pensada criticamente por alguns e positivamente por muitos outros, ela passou a ser um dos pontos centrais no debate em torno da questão pós-moderna, e perpassa toda uma gama de eventos, da refilmagem de antigos clássicos do cinema às polêmicas sobre a noção de simulacro. No entanto, que imagem é essa? Afinal, o termo adquiriu significados tão diversos através dos tempos que não seria impossível traçar toda uma história dos seus vários momentos.

Falando de uma das marcas distintivas dos Tempos Modernos, do pensamento que se desenvolve sobretudo a partir de Descartes, Heidegger afirma que "onde o mundo torna-se imagem, a totalidade do ente é compreendida e fixada como aquilo sobre o que o homem pode se orientar, como aquilo que ele quer, por conseguinte, trazer e ter diante de si, e com isso, em um sentido decisivo, representá-la (*vor sich stellen*)".[1] E a esse movimento corresponde simultaneamente a transformação do homem em "um *subjectum* em meio ao ente".[2] No entender de Heidegger, a imagem do mundo é produto de um sujeito forte que baliza o terreno da objetividade e se coloca como suporte de todas as operações possíveis. É pela remissão ao sujeito que se obtém a medida de tudo. Mais ainda: é o estabelecimento *desta* noção de imagem que possibilita a própria relação produtiva entre sujeito e objeto.

Lancei mão de Heidegger meio aleatoriamente, e não pretendo cotejar a relação entre imagem do mundo e Tempos Modernos com uma suposta pós-modernidade, nem tampouco comparar a extensão que Heidegger atribui à noção de imagem ao uso que dela se faz atualmente. Vários outros autores e interpretações poderiam ser tomados como exemplo, na tentativa de melhor caracterizar – por contraste – a noção de imagem que nos interessa mais de perto. Mas, partindo dos elementos que depreendemos do pensamento heideggeriano, conseguimos ver que pouco ou nada disso é encontrável na atual discussão sobre imagem. A imagem tal como quase sempre é entendida nos nossos dias aparece sobretudo na forma de uma auto-referencialidade que anula por completo a relação polar que está na base do raciocínio de Heidegger. Não sem razão Peter Bürger irá escrever que "uma

tese central do pensamento pós-moderno afirma que, em nossa sociedade, os signos não remetem a algo assinalado e sim apenas a outros signos; que nós não mais podemos encontrar em nossos discursos algo como um significado, e nos movemos numa infinita cadeia de significantes".[3] Nesse movimento tautológico, sujeito e objeto tornam-se velhas quimeras, substituídos por uma espécie de máquina semiológica de justaposição de signos a funcionar horizontalmente.

É curioso como, para esse pensamento, a questão do referente deve ser tachada de ingênua, e qualquer menção a um arcaico mundo precisa ser calada, por carecer de mediações. Afasta-se a dificuldade do problema pela imputação de improcedência, e a complexidade da questão da origem dos significados é substituída por outra complexidade, que se satisfaz com a expansão do intrincado da trama para, ao fim, afirmar que se pode dar por perdida a própria possibilidade de gênero. Por vezes também se confundem a autonomia e a reflexibilidade da arte moderna com esse ricocheteio perpétuo. Nesse quadro, não causa espanto ver que a informação – do modo como é isolada, por exemplo, pela teoria da informação – deixa de ser notícia sobre algo, para se resumir à pergunta por sua própria estrutura. Penso ser possível deduzir desse raciocínio que, para ele, a imagem se transforma em pura virtualidade, submetida a uma combinatória que lhe proporciona sentido e significado. Mas também esse significado derivado carregará permanentemente uma fugacidade de base, produzida pela possibilidade de alocação e manuseio que rege seu enquadramento numa determinada situação.

Mas, para que esse jogo de espelhos se efetive será preciso pressupor uma enorme proliferação de imagens, a partir das quais o mecanismo dessa máquina poderá entrar em funcionamento, agenciando-as a seu bel-prazer. É o que fará boa parte dos atores desse debate, ao erigir uma civilização da imagem como palco da existência contemporânea. Constatando a generalização da indústria cultural, torna-se então fácil descrever uma situação em que impera a reprodução da aparência das coisas por meios eletrônicos – mas não só por eles – e a sua conseqüente sobreposição a qualquer resquício daquilo que foi reproduzido. Contudo não é apenas essa promiscuidade da imagem que está em jogo. O modo dominante de produção de imagens não só as espalha por todas as partes como também acaba por se imprimir às próprias reproduções. A ubiqüidade da imagem não se restringe à propagação ilimitada: envolve fundamentalmente a capacidade de justaposição de todos os espaços do mundo, a presença simultânea e sem distância de acontecimentos absolutamente díspares. O slogan de um dos nossos noticiários – "o mundo em sua casa" – resume bem essa situação. Na imagem, por meio dela, esfumam-se as distâncias e o tempo, e obtém-se a transformação da realidade na própria essência da imagem contemporânea: *uma virtualidade sem qualquer espessura*. Com o que a questão da origem torna-se ainda mais remota. Aqui convém evitar um mal-entendido. Numa obra como a de Matisse, as imagens se realizam na mais estrita superficialidade, sem recorrer ao ilusionismo propiciado pela perspectiva. Contudo, a *evidência* alcançada por suas cores faz com que a percepção apareça como atividade, pois é pela cor – e quase que somente por ela – que o próprio espaço das telas é construído. Nesse movimento, a imagem ganha uma densidade que a diferencia totalmente daquela que estamos discu-

tindo, já que as cores perdem seu caráter exclusivamente retiniano para ganharem o estatuto de matéria.

Nesse jogo de imagens, tudo se passa como se presenciássemos extemporaneamente o retorno da metáfora do livro do mundo. Através dessas imagens o mundo se entregaria como alguma coisa de articulado, cujo sentido apenas solicitaria uma leitura adequada para sua plena apreensão. Despojado de sua rudeza e opacidade, ele apareceria como um significado possível, já que de alguma forma surge, sob o comando de uma sintaxe. Há no entanto diferenças cruciais com o antigo livro do mundo que convém assinalar. A despeito dos diversos sentidos que essa metáfora ganhou, existem algumas características que se mantiveram por bom tempo, principalmente na Idade Média e começo do Renascimento.

* * *

Hugo de São Vítor escreve no século XII que "todo o mundo visível é um livro escrito pelo dedo de Deus, ou seja, criado pelo poder divino; e as criaturas humanas são aí como que figuras, criadas não pela vontade humana mas instituídas pela autoridade divina para proclamar a sabedoria das invisíveis coisas de Deus. Mas, assim como um iletrado que observa um livro aberto olha as figuras mas não reconhece as letras, do mesmo modo um tolo homem natural que não percebe as coisas de Deus vê exteriormente nestas criaturas visíveis as aparências, mas não compreende interiormente sua razão. Mas aquele que é piedoso e pode julgar todas as coisas, enquanto observa exteriormente a beleza do criado concebe interiormente quão maravilhosa é a sabedoria do criador.[4]

Nessa passagem exemplar, o mundo também precisa se converter numa imagem. É necessário que as coisas visíveis abandonem sua crueza e se convertam em indicadores de algo superior. De certo modo, nessa metáfora o mundo também se muda em transparência e virtualidade, na medida em que se assemelha a uma membrana simbólica reveladora de uma atividade maior. Para que se dê a "correspondência entre significação e aparência",[5] exigem-se contudo dois níveis distintos que se comunicarão apenas sob certas condições. O movimento de *transcendência* que leva do visível ao invisível solicita um mediador que, graças a um certo conhecimento e *experiência* – a experiência de Deus em si mesmo através da religião –, pode alcançar a razão interior das exterioridades. Afinal, sempre é possível ser apenas um "tolo homem natural". E esse movimento impregnará a imagem resultante de uma densidade simétrica à passagem que leva do visível ao invisível. Ler o livro do mundo significa compartilhar em alguma medida a grandeza do Criador, dado que os homens estão no mundo para "proclamar a sabedoria das invisíveis coisas de Deus", embora também eles sejam "figuras" deste mundo. Um halo místico envolve essa conaturalidade parcial e se instala na própria imagem criada. Nessa travessia, transcendência e experiência religiosa emprestarão uma dimensão particular à imagem, que assim vê sua transparência adensar-se consideravelmente. A imagem não se desprende do mundo, pois tem como suporte um ser que participa ao mesmo tempo do visível e do invisível.

Ora, é fácil verificar que essas características não aparecem no "novo livro do mundo", tal como sugere a discussão em torno do pós-moderno. Tomemos algumas colunas gregas que sustentam um arco neoclássico, sobre o qual se ergue uma enorme fachada

de vidro. Que elas não são gregas e muito menos colunas, salta aos olhos. Nada há que lembre o sentido de elevação das colunas gregas, nada do movimento ascensional que conduz a massa da construção à leveza do espírito. Seria igualmente vão procurar nelas o elemento mediador que harmoniza escala humana e monumentalidade – o volume sereno a guardar as proporções do corpo humano e onde a escultura se insinua a todo momento, não permitindo que se cristalize num inanimado cilindro de pedra. Mas, então, o que significam essas coisas?

É bem provável que essas colunas tenham sido pintadas de vermelho. As colunas gregas também o eram. Mas não com tintas esmaltadas que transformam superfícies em brilho, fazendo com que o volume não seja mais que uma luz refletida, infenso, portanto a qualquer comunicação com o ambiente. Assim recobertas elas correm sobre um fundo que as recorta, sem que tal movimento encontre qualquer entrave, senão por sua própria extensão física. E por se destacarem assim dos meios que as cercam, deveriam tornar-se simples ornamentos, meras listras a embelezar uma fachada. Mas ornamentos buscam, a seu modo, integrar as coisas. Por meio deles a natureza se entrelaça aos artefatos humanos, a austeridade da forma construída é suavizada pelos caprichos de arabescos e volutas, num convívio ameno e pitoresco. Nada disso ocorre aqui. Do modo como aparecem, essas colunas são *ostensivamente* supérfluas. Elas estão ali por um ato de arbítrio, porque uma vontade precisou exibir-se redundantemente como algo volúvel e sem regras.

E porque carecem de toda noção de medida são paradoxalmente uma ostentação intimista. Ao final, sobressai apenas o gesto que permite justapor tudo. Aquilo que foi manejado, aposto a uma outra coisa qualquer, retém somente os sinais de sua submissão, sem que sua evidência no interior do conjunto produza uma dimensão correspondente. A possibilidade de agenciamento dos elementos reina sobre tudo. Mas só porque esse é um agenciamento demasiado particular. Quando Picasso juntou diversos materiais para fazer suas primeiras esculturas, havia um esforço para liberar o volume da tridimensionalidade maciça tradicional e para criar *formas novas* que recusassem por completo um espaço dado *a priori*. Essas colunas e o gesto que as colocou ali, no entanto, desprezam qualquer interrogação formal, pois precisam reduzir todos os elementos a uma espécie de copresença que necessariamente prescinde da mediação formal.

Esse agenciamento contudo quer mais. Também o tempo precisará se render à voragem de justaposição que preside o movimento da imagem. O passado grego é convocado então para presenciar sua convivência com uma vidraça *high tech*, sem que lhe iniba o testemunho de um arco neoclássico. Não estaríamos enganados ao ver aí um exemplo acabado daquilo que se convencionou chamar simulacro. Nossas colunas vermelhas, sem dúvida, remetem a um modelo exterior, grego, que, no entanto, é anulado em sua especificidade, e permanece apenas como uma presença fantasmagórica, que baliza o surgimento de um duplo que não é mais do que signo de si mesmo, mas que necessita dessa sombra para que sua operação se complete. Aquilo que na metáfora do livro do mundo era transcendência muda-se agora num jogo especular no qual os rebatimentos não anunciam um novo sentido, repisando incansavelmente a mesma trilha.

Essa capacidade de manuseio não se restringe, é claro, à arquitetura. Basta abrir uma publicação atual para constatar inúmeros procedimentos gráficos que remetem a questões semelhantes. Principalmente a partir do advento da impressão *off-set* a imagem gráfica tem seu estatuto grandemente transformado. Em primeiro lugar, a própria impressão se modifica, e o que antes era de fato uma pressão realizada sobre um suporte, deixando aí suas marcas, passou a ser a deposição de um desenho sobre o papel. As imagens como que pousam sobre o material a ser impresso, ganhando uma autonomia que as realça enquanto reprodução. Com essa técnica – mas também com essas aparências –, generalizam-se várias práticas que conduziram a imagem por um caminho parecido com o que estamos discutindo.

É comum observarmos nas publicações de hoje – mesmo nas menos sofisticadas, como os jornais – deslocamentos de fotos que evidenciam sua irregularidade por meio de manchas negras assinalando a posição normal que deveriam assumir; colunas recortadas que desenham o perfil de uma foto; textos que invadem ilustrações e vice-versa – tudo numa demonstração clara dos recursos de manipulação da imagem que as novas técnicas de reprodução propiciaram. No entanto essa questão aparece ainda mais significativamente na concepção de composição, na orientação que rege o desenho e a disposição dos caracteres.

Falando da tipografia desenvolvida pela Bauhaus, Giulio Carlo Argan diz que ela "se situa como o contrário da tipografia descritiva ou simbólica e somente aparentemente revolucionária dos futuristas, dadaístas ou surrealistas. É absurdo pedir à página tipográfica que ornamente ou comente os conceitos que estão escritos nela, e a rigor não se lhe pode exigir mais que uma clara comunicação visual. (...) A página é o espaço, a dimensão, a condição ou a forma da realidade em que se cumpre esse ato essencial do homem civilizado que é a leitura; a clareza e a ordem desse espaço, a propriedade dessa forma, são as condições da plenitude e da validade do ato. Em síntese, durante séculos os caracteres foram imaginados em função da 'escrita', mais ou menos como um complemento epigráfico da obra literária; agora, ao contrário, são concebidos em função da 'leitura', como um instrumento do leitor".[6]

Várias possibilidades criadas pela fotocomposição fazem pensar que voltamos ao primado da escrita e da ornamentação. Recursos como a condensação e a expansão de caracteres – tão em voga atualmente – recolocam o desenho das letras sob o signo da plasticidade. E com a maleabilidade dos tipos, algo do velho copista reaparece. Contudo é preciso fazer uma ligeira observação ao texto de Argan: enquanto realmente vigoravam os manuscritos, a escrita tinha uma dimensão que extrapolava em muito o simples ornamentalismo. Como lembra Ernst R. Curtius, antes da invenção da imprensa "em cada livro copiado encerram-se diligência e habilidade manual, atenção do espírito longamente sustentada, trabalho amoroso e desvelado".[7] Em boa medida o trabalho do copista se identificava com algumas particularidades da própria atividade intelectual, e parte dessa seriedade se transferiu para os caracteres, quando do surgimento da imprensa. Basta evocar os caracteres góticos da Bíblia de Gutenberg.

Hoje, porém, esse retorno da escrita toma feições totalmente diferentes. Mais do que reintroduzir certa pessoalidade na tipografia, sobressai a vontade de desestabilizar, por

meio dessas deformações, o poder conceitual da palavra, introduzindo na sua aparência uma flutuação que procura atingir o conteúdo. Se nos construtivistas russos e também nos nossos concretistas havia o desejo de produzir uma identidade reveladora entre a letra e seu sentido, vemos agora uma operação voluntarista contente com a criação de anamorfoses gráficas, onde o exibicionismo da deformação tem mais a ver com um tecnicismo do que com a tentativa de potencializar a linguagem.

Como no exemplo das colunas gregas, é patente aqui a intenção de manipular realidades, justapondo-as livremente. Todavia, existe um outro aspecto a ser ressaltado. Em todos esses procedimentos sobressai a dimensão de virtualidade manuseável das imagens (mesmo que sejam letras). Afinal, como diz o próprio nome (fotocomposição), trata-se de luz. Ou seja, na base dessas operações está uma transparência plástica aberta a diversos manuseios. A tipografia moderna era sobretudo apelo à clareza e à ordem. A programação visual pós-moderna a princípio também poderia sê-lo. Para usar o jargão das artes gráficas, ela freqüentemente "joga com o branco". Nas suas diagramações os espaços impressos e não-impressos não raro se distribuem com elegância e equilíbrio. Vista mais de perto, essa disposição das superfícies mostra-se mais complicada.

Um procedimento típico da "escola" consiste em forçar o e s p a ç a m e n t o entre as letras – principalmente em títulos e subtítulos, créditos e assinaturas –, de modo a obter o efeito de equilíbrio mencionado há pouco. O resultado é uma espécie de *vazio extenso* entre as letras – há entre elas uma atração propiciada pela integridade da palavra, sem que essa região de significado ambíguo deixe de ser um branco –, que aparece como a própria verdade desse tipo de concepção gráfica: um meio resistente, mas sujeito a toda sorte de conformações. E o que parecia clareza e rigor mostra-se, ao fim, simples profissão de fé na possibilidade indiscriminada de amálgama.

Fica claro com esses exemplos que o novo livro do mundo guarda pouquíssima semelhança com o antepassado medieval e renascentista. Por um lado, reina aí uma *intranscendência* radical. Os espelhamentos que presidem a criação de simulacros impedem qualquer movimento que resulte em significação. As imagens se recobrem – como no caso das colunas gregas –, jogando sombra umas sobre as outras e criando as condições para que, nessa sobreposição, o cotejo entre ambas desloque incessantemente o significado, que dessa maneira torna-se pura reiteração, embora adquira a aura desvalida do fugaz e do evanescente. Há algo de enganosamente mágico também aí.

Por outro lado, exacerba-se o caráter de virtualidade da imagem, na medida em que a conformidade é seu horizonte, submetendo-se a toda espécie de operação. Nesse ponto o livro reaparece, mas num sentido estranho à metáfora original. De fato, o manuseio proporcionado pela excessiva labilidade da imagem sugere um *folhear* revelador do estatuto contemporâneo da imagem. Um procedimento usado à saciedade na televisão ilustra bem esse processo. Por meio de um aparelho chamado quantel, congelam-se as imagens, que depois são literalmente folheadas, a gosto do operador. Como num calendário, as imagens se sucedem umas *sob* as outras. E aí desponta como que a quintessência da imagem pós-moderna; algo que se desprega totalmente do mundo, imune a ele.

Nesse jogo, a *experiência* torna-se uma forma remota de apreensão do mundo. Com a instalação desse verdadeiro *naturalismo do significante* não há lugar para qualquer tipo de prática que estabeleça vínculos entre experiência e imagem – e o mundo das aparências, simulacro de si mesmo, rodopia sobre seu eixo, autonomamente.

Toda a discussão e prática contemporâneas sobre a imagem sem, dúvida, anunciam muito do que ocorre, digamos, a nível simbólico em nossa sociedade. De fato, a produção cultural, a elaboração teórica e o próprio modo de aparecimento da sociedade envolvem muito daquilo que esse debate aponta. Mas apenas aponta, sem que possua qualquer dimensão explicativa. Por essa razão, não me parece ingênuo perguntar se essa questão não remete, em *última análise*, à velha discussão do fetiche da mercadoria, incorporado acriticamente, e num grau inédito, à produção cultural. Realmente são tantos os pontos de contato entre ambas as questões que é praticamente impossível deixar ao largo essa interrogação. Do mesmo modo que os significantes remetem uns aos outros indefinidamente, também as mercadorias aparecem "identificando-se entre si".[8] "A equação da mercadoria abole qualquer referência a outrem. Os vinte metros de linho se reportam a um casaco ou a outros objetos quantitativamente determinados e nada mais. Linho e casaco configuram a mesma identidade posta, algo igual que se constitui pela comparabilidade dos vários valores de troca, que uma determinada quantidade de linho pode encontrar".[9] É nesse processo de espelhamento que se realiza o fetichismo da mercadoria, quando a "relação social determinada existente entre os próprios homens toma, a seus olhos, a forma fantasmagórica de uma relação entre objetos".[10]

Ora, para que esse movimento se cumpra qualquer pergunta pela sua origem num trabalho concreto será dissolvida pelo circuito do mercado. Reduz-se, portanto, radicalmente a possibilidade de experiência na sociedade contemporânea – sobretudo a partir do momento em que as formas capitalistas penetram todos os poros da sociabilidade. Tomando esses problemas mais do lado visual – que é o que nos interessa aqui –, é de notar que, nesse processo universal de troca, sobressai a "igualação das coisas no mercado".[11] E, embora esses rebatimentos se dêem primariamente a nível econômico, visualmente o fetiche aparecerá pela perda do próprio recorte dos objetos, pois me parece claro que, à instalação do trabalho abstrato, corresponderá uma ruptura radical com a individualidade dos objetos. Assim, a própria noção de percepção torna-se altamente problemática, já que os objetos mal se desenham como possíveis objetos da percepção. Mais ainda, e o que é essencial: com a dissolução do trabalho concreto, também a construção de formas deixa de ser apreensível como experiência. Em síntese, a percepção deixa de radicar na experiência: uma *homogeneidade* genérica de fundo se apodera de grande parte das representações. A atividade perceptiva se reduz, no máximo, a um *reconhecimento* de imagens, coisa que a *pop* soube antecipar com extrema pertinência.

Esse desgarramento da imagem em relação a uma experiência que se enraíze numa atividade – ainda que perceptiva – será a base de sua virtualidade manipulável. Descolada de toda e qualquer resistência à formalização – ou seja, do trabalho –, ela pode assumir ares de algo intercambiável e plenamente disponível. Sobre essa base – e apenas sobre ela –, várias outras peculiaridades do capitalismo contemporâneo obterão efetividade, permitindo afirmar que, "a rigor, (...) as máquinas não produzem objetos; produzem, ao infinito, imagens. Na nova

escala de valores o objeto torna-se imagem e o sujeito, passando ao último lugar, torna-se coisa".[12] Coroando o processo, o *design* buscará restituir a individualidade das mercadorias por meio da criação de traços diferenciadores, que, no entanto, precisam se coadunar com a dinâmica geral da mercadoria, aparecendo então com o aristocratismo de uma impessoalidade construída, com a elegância de um anonimato ostensivo. Triste sorte a do *design*: de tentativa grandiosa de alcançar uma reflexividade que permeasse o cotidiano decai para o planejamento intencional do irrefletido[13].

No domínio dessa imagem mirrada e filistina, como fica a arte, em especial as artes plásticas? Essa percepção chapada, rasa, não seria um indicador seguro da própria morte (indolor) da arte – um momento em que qualquer espessamento do sensível aparece necessariamente como algo postiço e claudicante? Não se trata, por certo, de restaurar um sujeito íntegro que transponha para seus produtos a densidade de uma alma farta, votada à presteza da doação. Mas entronizar alegremente um sujeito errático, incapaz de tudo que não seja o espelhamento das imagens do mundo, tem muito de hipocrisia. Algumas importantes manifestações artísticas contemporâneas vão em outra direção. Ao menos nas artes plásticas me parece difícil concordar com o diagnóstico de Fredric Jameson sobre a arte atual, onde, a seu ver, a incorporação dessa "transformação da realidade em imagens"[14] se faz sem nenhuma hesitação ou ressalva.

* * *

Um trabalho como o do norte-americano Richard Serra reverte essas tendências, embora até certo ponto as pressuponha. Por essa razão uma breve análise de seu trabalho tem grande interesse para essa discussão. Para o pensamento chamado pós-moderno a cidade é o lugar por excelência da imagem volátil e do simulacro. Nela, a saturação das fachadas, cartazes, *outdoors* e toda sorte de reproduções cria as condições para essa espécie de simulacro em ato que seria o cotidiano massificado. Grande parte dos trabalhos de Serra atua no ambiente da cidade. Em praças, jardins e cruzamentos, enormes chapas de aço se estendem compondo "formas" pouco estáveis, apesar da massa descomunal. Reivindicando o espaço da cidade, essas peças de saída solicitam a sua inserção numa universalidade que é da ordem do mercado. De fato, a cidade é o local privilegiado em que as relações sociais se estabelecem, e onde as mercadorias encontram seus parâmetros e destinação. De algum modo o traçado da cidade é o diagrama do mercado – o espaço em que coisas e homens transitam e são cotejados, onde as relações se reiteram ao infinito, numa reprodução incansável. Mas os trabalhos de Richard Serra rejeitam a fluidez desse movimento; tampouco pontilham a realidade urbana de símbolos que demarquem diferenças no terreno disperso da metrópole, como na tradição dos monumentos.

O *Tilted Arc*, localizado na Federal Plaza, em Nova York, é um dos melhores exemplos de sua preocupação. Colocado no meio de uma praça, num lugar de passagem de pedestres, o trabalho descreve uma curva que em tese não seria mais que a estilização do movimento que aí se realiza, uma evidenciação daquilo que o hábito termina por ocultar. Isso de fato acontece, mas só após um percurso cerrado, que deixará marcas no observador. O arco que *interrompe* o plano da praça não é simplesmente uma lâmina delicada traçando um desenho no solo. As chapas de aço têm uma espessura que inviabiliza a sublimação do material em desenho. Esse arco pesa e sua sutil inclinação para frente aponta isso com precisão. Ao movimento que o conduz de uma ponta a outra se contrapõe, portanto, a presença rígida e ensimesmada de um equilíbrio instável, que a impede de ser pura continuidade, para galvanizá-la num movimento tenso, que pode a qualquer momento voltar ao repouso, ou seja, ruir. O embate insolúvel entre os dois movimentos – uma continuidade e uma contenção exponenciada – *a seu modo* entrava o fluxo da cidade, na medida em que cria uma *presença* imune à generalização do mercado. A tensão que produz na superfície do arco rompe de chofre a *homogeneidade*[15] de uma imagem virtual e a peça ganha nova solidez. Integrado na paisagem urbana, o trabalho, no entanto, adquire uma *individualidade* máxima e irredutível. E, sem se fechar univocamente sobre si, surge com uma intensidade inesperada na vertigem da cidade.

Agora podemos voltar aos passantes que cruzam a praça. Ao redor do arco a tensão produzida por seu duplo movimento gera um verdadeiro campo de força e destrói a placidez dos espaços vazios. Aí, côncavo e convexo deixam de ser figuras geométricas para se transformarem numa *experiência* da própria cidade, dessa dinâmica de acolhida e isolamento que perpassa todos os grandes centros urbanos e que faz da cidade o lugar complexo do anonimato e da solidariedade, do trabalho assalariado e da cidadania, da desolação e do convívio.

* * *

Nunca como hoje as cidades procuraram tanto se mostrar como cidades. Por toda parte a convivência fragmentada, o anonimato e o abandono levantam marcos que procuram inverter a continuidade despersonificada das metrópoles. Pontos de encontro, luminosos, áreas de lazer, arranha-céus, fachadas, colunas sociais simulam um convívio que se rarefez; demarcam lugares que anteriormente eram circunscritos por hábitos e costumes, por uma existência que sublinhava afetivamente locais e formas de convivência – como nos móveis coloniais feitos sob encomenda, tentam recriar as marcas esmaecidas de uma experiência que nos escapa.

A cidade já foi o lugar do vício e da virtude, o ambiente propício ao desenvolvimento das capacidades humanas e o terreno da degradação da boa natureza dos homens.[16] Hoje, em certa medida, a cidade não é mais que um nome, desesperadamente à procura de um objeto que lhe corresponda. E não causa espanto verificar como essa tentativa de recuperação de um espaço social da cidade tende para soluções conservadoras. Tomemos esses locais tão marcadamente sociais das metrópoles – bares, restaurantes, *shopping centers*. A singularidade ostensiva que procuram criar por meio de arranjos e decorações desvenda a preocupação de traçar diferenças que suspendam a homogeneidade dos grandes centros urbanos. Aí, porém, a intimidade não está ligada a um longo processo de familiaridade com um determinado ambiente. Ao contrário, ela se apresenta objetivamente, desligada de uma experiência pessoal – na decoração *sui generis*, amaneirada, fornece-se de antemão a vivência de um espaço diferenciado, que substitui a afeição produzida na sedimentação de experiências particulares.

A amplidão das cidades é também a riqueza das relações que possibilitam. Mas nesses locais a sociabilidade complexa e problemática dos grandes centros urbanos ganha uma versão claramente regressiva.

O aconchego, que se pretende a contrapartida da dilaceração urbana, rebaixa a sociabilidade a uma proximidade doméstica absolutamente aquém das interrogações do nosso tempo. Protegidos por uma intimidade que nos é alheia e por um acolhimento apequenado, vemos a nós mesmos reduzidos a um estatuto muito semelhante ao da imagem contemporânea: limitados a uma sociabilidade de papel, na qual se encena uma convivência postiça, mas apreensível. A sociabilidade como imagem – ao menos tal como aparece aqui – tem a amplitude de uma casa de bonecas, e quem pôde ver a exposição *A Trama do Gosto*, organizada pela Bienal de São Paulo em 1986, teve ocasião de presenciar essa operação em estado puro.

E é *essa* pretensa sociabilidade recuperada – a partir da vivência de camadas sociais bem determinadas – que irá ecoar por parte significativa da produção cultural contemporânea. A tendência a transformar a cidade em um meio acolhedor explica em grande parte o uso generalizado da noite como ambiente de filmes como *Blade Runner*, *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite*, entre tantos outros. Nesses trabalhos a escuridão – e também a chuva, no caso de *Blade Runner* – limita a extensão de espaços e coisas pela redução de sua visibilidade, agasalhando-os numa atmosfera sem distâncias, que integra tudo num movimento de indiferenciação.

Com a conversão da cidade em casulo, seus movimentos de oposição passam a ser a simples radicalização de um isolamento protetor, e não é de espantar que manifestações tão díspares como os filmes *Nove e Meia Semanas de Amor* e *As Brigadas Vermelhas* deitem raízes num terreno comum, que é essa espécie de identidade intimista proporcionada por um esconderijo ou abrigo. Se o novo livro do mundo é o recobrimento do real por imagens que o reproduziam tautologicamente, vemos agora que ele é também uma tentativa *kitsch* de humanizar o mundo contemporâneo, por meio da produção de um cotidiano aparentemente familiar.

O que trabalhos como os de Richard Serra nos mostram é que as cidades são muito mais que o lugar da reificação absoluta ou de sua versão edulcorada e aconchegante. A combinação de rigor e subjetividade que marca trabalhos tão diversos como o de um jovem trompetista de jazz como Wynton Marsalis, ou do pintor alemão Anselm Kiefer, e mais perto de nós – e por que não? – a música de João Gilberto, a pintura de Eduardo Sued e a escultura de Amílcar de Castro – apenas para citar alguns exemplos; o jogo sutil de uma formalização que evidencia a todo momento seus impasses e dificuldades – sem deixar de procurar uma forma –, a individualidade íntima e pública que busca expressão nessas obras desvenda uma cidade bem mais complexa. Nela, sem dúvida, a mercadoria traça sua dura objetividade. Mas não tão dura que impeça a grandeza da arte e de outras formas de convivência. Nos trabalhos desses artistas a subjetividade recusa a chancela intimista que a colocaria como um protesto muito aquém dos dilemas contemporâneos. Aí, o lirismo não é o apequenamento voluntário do eu, e sim a procura de uma expressividade que, sendo manifestação de experiências individuais, busca a todo instante uma universalidade nova, à altura da cidade contemporânea.

Notas

1. HEIDEGGER, MARTIN. *Die Zeit des Weltbildes*, em *Holzweg*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1980, p. 87.
2. Idem, p. 90.
3. BÜRGER, Peter. Prefácio ao livro *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, organizado por Christa e Peter Bürger, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 7.
4. Citado em *The World and the Book*, de Gabriel Josipovici, London, The MacMillan Press, 1979, p. 29.
5. Idem, p. 30.
6. Giulio Carlo Argan. *Walter Gropius y la Bauhaus*, México, Ediciones G. Gili, s/d, p. 55.
7. Ernst Robert Curtius. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 342.
8. GIANNOTTI, José Arthur. *Trabalho e Reflexão*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 235.
9. Idem, p. 235.
10. MARX, Karl. *Das Kapital*, MEW, Berlim, Dietz Verlag, 1975, v. 23, p. 86.
11. RUBIN, Isaak Illich. *A Teoria Marxista do Valor*, São Paulo, Brasiliense, p. 25.
12. ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e Destino*, Milano, Mondadori, 1968, p. 32.
13. Por certo, essa discussão em torno das relações entre cultura e fetichismo da mercadoria deveria se reportar às formulações de Adorno, sobretudo na *Teoria Estética*. Como o caráter deste texto não nos permite esse cotejo, fica aqui apenas a indicação de um trabalho possível. De outra parte, é mais ou menos óbvia a origem benjaminiana de alguns tópicos – experiência, reprodutibilidade etc. –, embora entrem aqui sem qualquer rigor.
14. JAMESON, Fredric. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, em *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, p. 26. Para Jameson "um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem", p. 23.
15. Devo essa idéia a uma exposição de Ronaldo Brito sobre Richard Serra.
16. Ver Carl E. Schorske. *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler*. In: *The Historian and the City*, Burchard e Handtin (orgs.), Cambridge, 1963.

A fotografia contaminada

Tadeu Chiarelli

No Brasil, a fotografia – cuja história confunde-se com a própria invenção do processo fotográfico – pouco a pouco vem sendo estudada por especialistas que tentam analisá-la não apenas por sua importância para a história, a antropologia etc., mas também, como forma artística autônoma. O propósito deste texto é dar aspectos de uma outra fotografia realizada no país. Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional. Assim, os autores aqui citados não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográficos, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.

A fotografia desde seu início, no Brasil, por um lado serviu como registro da paisagem física e humana do país e, por outro, impulsionou certos artistas a realizar uma imersão mais vertical na busca do autoconhecimento como indivíduos ou seres sociais. Para eles, a fotografia não foi um meio para conhecer o mundo, mas um instrumento para conhecer-se e conhecer o outro no mundo. Dois dos primeiros artistas deste tipo foram Militão Azevedo e Valério Vieira.

O primeiro, em 1887, publicou "Álbum comparativo da cidade de São Paulo", onde o leitor podia comparar alguns locais de São Paulo, fotografados em 1862 e 1887 pelo artista. A princípio "Álbum" é uma obra que documenta a rápida transformação da antiga aldeia em cidade. Por outro lado, porém – e ao mesmo tempo –, o que não salta à vista, mas está sempre presente nas fotos, reunidas após 25 anos, é a presença de Azevedo como testemunha e agente daquela transformação. Ao narrar as rápidas transformações de São Paulo, o artista narra-se a si mesmo como indivíduo e cidadão confiante no progresso infinito da cidade que aquelas imagens parecem revelar. Importantes como documentos, as fotos transcendem esse caráter quando são percebidas como registros da atitude de Azevedo – um ex-ator –, na relação com a cidade em que vivia. Ali o objeto fotografado confunde-se com o sujeito-fotógrafo: a cidade e o artista que a registra são um mesmo personagem em transformação no tempo e no espaço.

Valério Vieira, por sua vez, deixou para nós – *voyeurs* do futuro – uma foto onde sua imagem desdobra-se em múltiplas *personas*: *Os 30 Valérios*. Essa mescla de auto-retrato e

tableau-vivant faz com que se detecte aqui no país, na passagem do século, um artista que manipula o meio fotográfico não somente para registrar seu entorno, mas para buscar a si mesmo por meio do uso eufórico e humorístico do processo fotográfico. Vieira, em sua ânsia sensual, narcisista, desdobrada em trinta poses, seria o primeiro a realizar – por meio de sua *performance* elaborada em laboratório – a busca da identidade (ou a denúncia de sua fragmentação). Militão Azevedo e Valério Vieira foram os pioneiros no Brasil no uso da fotografia como teatro de suas individualidades, atitude que, parece, somente voltaria a se dar nesse século há bem pouco tempo. Um trabalho que une essas duas vertentes é a série "Brasil nativo/Brasil alienígena", de Anna Bella Geiger, realizada nos anos 70. Nele, a artista parece processar uma busca de identificação nostálgica com o elemento nativo brasileiro. Sem dúvida aqui há um erro, pois, na realidade, essa busca aparente é apenas uma operação crítica carregada de ironia para que Geiger possa discorrer sobre si mesma (mulher, artista, intelectual), sobre sua classe social (e tudo o que isso significa) e sobre a real impossibilidade de identificação com o outro (no caso da população brasileira, sempre vista pelas elites como guardiã das virtudes individuais e sociais, e tradicionalmente convertida em símbolo por meio da figura do índio). Se em "Álbum", de Azevedo, a fusão do eu e do outro dá-se plenamente por meio das imagens da *polis* em transformação, no caso da série de Geiger este suposto desejo é desmascarado em sua impossibilidade total. Apesar de, como Vieira, Geiger utilizar sua própria imagem (o artifício do *tableau-vivant*), e aquele da repetição da posse, a artista anula qualquer possibilidade de confluência entre os dois personagens, entre o eu e o outro: aqui o outro é o índio pateticamente transformado em sua própria caricatura; o eu de Geiger é a caricatura da caricatura. Impossível um retorno à origem mítica do povo, a identificação plena com o autêntico, quando o eu e o outro estão mediados pelos códigos visuais e os compartimentos da sociedade contemporânea.

Essa impossibilidade de identificação ganha uma dimensão terrível na instalação que Rosângela Rennó realizou em São Paulo em 1991. Em "Duas visões de realismo fantástico", nenhum processo de identificação entre a artista e a massa de desvalidos brasileiros é possível: aquele grupo de criaturas assustadas e aterradoras – presas na frieza dos retratos agigantados de identificação – observam o centro do espaço da instalação onde a artista e o público especializado dos museus parecem encastelados. O compromisso de Rennó ao tratar das distâncias entre as classes sociais no Brasil adquire uma força maior quando realiza em 1992 (em uma ação que poderia ser qualificada como guerrilheira) a instalação "Atentado ao poder", no Rio de Janeiro. Rennó atua diretamente sobre o fato mais comentado naquele momento – a *Rio 92* (*The Fitst Earth Summit*) – e apropria-se de imagens de cadáveres de personagens do submundo carioca estampadas nas primeiras páginas de jornais sensacionalistas. Cria 24 ataúdes, correspondentes tanto aos dias que durou a *Rio 92* quanto aos passos da Paixão de Cristo. A frieza das caixas com os cadáveres iluminados desmascara o caráter hipócrita da solidariedade pregada pelo evento (os indivíduos fotografados foram assassinados no Rio de Janeiro pela polícia ou outros marginais durante a *Rio 92*). Ante a impossibilidade de identificar-se com os despossuídos do país – tantas são as contradições da sociedade brasileira –, Rennó transformou sua obra num palco para a reflexão raivosa sobre as causas dessa impossibilidade.

Com um sentido menos explícito, os auto-retratos de Rubens Mano denunciam também de maneira eficaz a impossibilidade do artista se reconhecer a si mesmo e ao outro na sociedade contemporânea. Esses auto-retratos não o identificam e mais parecem a imagem de um afogado, ou o reflexo de um Narciso indistinto. Já não se trata do símbolo da absoluta auto-referência mas de um signo de total despersonalização do indivíduo na sociedade atual, incapaz de reconhecer nem a si mesmo.

Se os trabalhos de Geiger, Rennó e Mano denunciam a impossibilidade de que o artista contemporâneo possa criar uma fusão feliz entre o eu e o outro (em seu sentido mais amplo), outros artistas buscam, por meio de um recorte mais estrito, encontrar o elo destruído entre o indivíduo e o social.

Valeska Soares e Rosana Paulino, por exemplo, tentam delimitar territórios mais restritos (embora não menos complexos) para empreender suas buscas. A primeira prefere submergir no clima estereotipado do "eterno feminino" (e suas emanações ao mesmo tempo sensuais e mórbidas), contrapondo-o criticamente a outros estereótipos da sociedade ocidental. Nos ambientes, objetos e livros criados pela artista, fotos de detalhes de corpos femininos e masculinos convivem com imagens e objetos distintos, configurando um compromisso crítico, uma reflexão extremamente singular e atual sobre o universo da mulher.

Por outro lado, Rosana Paulino, em sua trajetória apenas iniciada, busca poeticamente dar conta da história da população de origem africana no Brasil, por meio da história dos membros de sua família, sobretudo de suas avós, mãe e irmãs. É graças à apropriação e rearticulação das imagens dessas mulheres, processadas em fotocópias e transformadas, ora em gravuras, ora em elementos constitutivos de objetos que recordam antigos altares votivos populares *patuás* (espécie de escapulários sincréticos afro-católicos), que Paulino vem tentando situar-se como mulher, mulher negra e artista, no momento brasileiro atual.

O outro, no caso de Rosana Paulino, parece ser parte de seu próprio eu.

Se até agora comentaram-se os artistas que *grosso modo*, seguiram os passos de Militão Azevedo, no sentido de contaminar suas fotos com o desejo de buscar uma identificação maior com o outro – ou de denunciar muitas vezes a impossibilidade dessa busca na atualidade –, seria importante nesse momento recordar os "herdeiros" de Valério Vieira, ou seja, os artistas que, como ele, produziram ações onde a relação entre o artista e o instrumental que opera ganha formas de extrema sensualidade de fundo narcísico.

Levada pela intenção de transcender suas ações cotidianas, a poeta multimídia Lenora de Barros há anos realiza trabalhos bastante singulares: seus poemas-*performances*. Em 1980, por exemplo, Barros decidiu levar até as últimas conseqüências a intimidade que mantinha com sua ferramenta de trabalho: a máquina de escrever. Sua língua (órgão fundamental da fala) provava a máquina (instrumento fundamental para o registro da escritura, sucedâneo da fala), até que esta se excita num paroxismo tenso e sensual. Poema e metáfora da poesia, a seqüência fotográfica abre com a boca excitada da poeta para finalizar com o mecanismo excitado da máquina. Da confluên-

cia dessas duas excitações surge o poema de Lenora de Barros, surge toda a poesia.

Por sua vez, Hudnilson Jr. – cuja obra é pautada pela constituição de um repertório visual e comportamental fortemente marcado por uma sensibilidade homoerótica – realizou em 1981 a ação "Xerox Action/Exercício de me ver", onde repete no plano da realidade o mito narcisista do auto-erotismo, um tema recorrente em sua produção. Fascinado pela própria imagem, Hudnilson Jr. envolve-se sensualmente com a máquina fotocopiadora e, como resultado dessa ação (documentada por Afonso Roperto), encontra-se a si mesmo na superfície replena de tramas de seu corpo, reproduzida pela fotografia a seco.

Se do encontro de Hudnilson com a máquina emanam um prazer e uma sensualidade muito específica, a documentação do próprio corpo que Márcia Xavier realiza, por sua vez, com sua *Polaroid*, exala uma sensualidade dramática e dolorosa. A artista, manipulando sua máquina como um chicote, parece resgatar para a fotografia seu caráter mítico de arma capaz de arrancar e prender a alma do fotografado: neste caso, uma alma agredida pelas ações de autopunição e auto-sacrifício.

Essa documentação, articulada com cera e parafina e colocada em caixas de metal, tende – como o trabalho dos outros artistas aqui apresentados – a retirar da imagem fotográfica o caráter banal que ela foi assumindo no cotidiano das pessoas nas últimas décadas.

Os autores dessas fotografias contaminadas – fundamentalmente *performers*, já que seus trabalhos esgarçam ao máximo os limites entre arte e vida –, fazem parte de um grupo maior de fotógrafos, poetas, pintores, músicos e gravadores dispersos no tempo e no espaço brasileiros, artistas comprometidos com a produção de uma arte alheia aos purismos dos cânones mas sempre preocupada com seu tempo e lugar.

História, cultura periférica e a nova civilização da imagem

PAULO VENANCIO FILHO

Num país relativamente novo e periférico, sem passado organizado e estruturado, o esforço permanente de construção e reconstrução histórica é sempre um trabalho da atualidade. Quando anunciam que a história chegou a seu fim, é um tanto desagradável, senão desconfortável, descobrir que não começamos isso que agora dizem que acabou. Sigo, então, um caminho coerente com nossa necessidade histórica e também, quem sabe, com um vício pessoal. No Brasil devemos ser como Proust: buscar e dar significado aos acontecimentos e às imagens perdidos e desarticulados no tempo.

La Crise dell'arte come scienza europea é a fórmula concisa com que Giulio Carlo Argan descreve uma situação que se estende, me parece, sem resolução há 50 anos. É essa crise que dá origem a uma nova civilização da imagem, ainda em desenvolvimento, chegando a ponto de, hoje, nos levar a perguntarmos se a própria realidade não foi substituída pela imagem na forma daquilo que chamam de simulacro. Há quase 60 anos um pensador alemão, Walter Benjamin, escreveu um ensaio famoso, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em que afirmava que a reprodução técnica, a fotografia e o cinema destruíam a "aura" da obra de arte, atingindo aquilo que ela tinha de singular, sua unicidade. A partir daí, o valor de culto do original estava ameaçado. Ainda assim, entretanto, a existência do original único era o que dava a garantia da reprodução. Benjamin não viveu o suficiente para testemunhar as conseqüências extremas do fenômeno que foi um dos primeiros a observar. Hoje não é possível imaginar um original que não tenha sido reproduzido – tal original não existe. Ao mesmo tempo que aniquilou o valor cultural da obra, a reprodução tornou-se sua garantia última, pois, virtualmente, não pode existir hoje uma obra sem sua reprodução. Com a progressiva predominância e a hegemonia cultural da imagem, da reprodução, a situação inverteu-se: esta última passou a ser a garantia do original. E cada vez mais se caminha para uma civilização em que as reproduções não se referiam mais a nenhum original. Assim, a civilização da imagem parece oferecer curiosa conclusão ao mito platônico da caverna: substituímos a realidade por um mundo de imagens criado por nós mesmos; construímos com a mais sofisticada tecnologia nossa própria caverna, não mais envolta em sombras, mas incessantemente iluminada por imagens.

Recentemente uma manifestação da mais extrema violência e destruição, a Guer-

ra do Golfo, foi comandada e assistida pela televisão. Em outro texto, Benjamin afirma que, diante do horror da Primeira Guerra Mundial – horror que eles foram os primeiros a testemunhar –, os homens voltaram calados. O que, então, dizer e contar sobre uma guerra para a qual não se precisa ir, que é feita praticamente a distância, por meio de imagens?

Essa *Crise dell'arte comme scienza europea* não é fenômeno restrito à Europa ou aos europeus, mas também nos afeta especialmente, nós, não-europeus, ou melhor, "para-europeus", na medida em que modifica e transforma nosso quadro de referencial da cultura, orientado pela norma "universal" européia. Do ponto de vista de um país periférico, não fora nem dentro, mas em algum lugar deslocado, instável, precário, dependente, à margem da *"scienza europea,"* essa crise modificou o quadro tradicional que deu origem a nossa cultura. Com a transferência, após a Segunda Guerra Mundial, do poder cultural da Europa para a América tem início uma civilização da imagem em grande escala. Enquanto ainda nos adaptávamos às transformações modernas, nos acostumávamos desajeitadamente à substituição das linguagens tradicionais, mal adquiríamos familiaridade com o novo instrumental visual, a ordem cultural, também visual, hegemônica, já era outra. Um tanto impotentes e sem escolha, assistíamos à substituição do legado europeu, que se estendia desde a colonização, pelo capitalismo acelerado norte-americano. Desaparecia irremediavelmente a esperança ainda edênica, dos tempos coloniais, do compromisso entre a radical transformação econômica e o letárgico ambiente tropical da dominação patriarcal.

Nossas primeiras imagens modernas mantinham, ainda que transformadas pelas linguagens modernas, os traços do passado arcaico. Essas imagens dos anos 20 mostram a reinvenção do ambiente tropical imaginado por modernos índios cubistas – não mais aqueles dos séculos 16 e 17, mas os do vertiginoso século 20 –, devoradores críticos da cultura do colonizador. Tal era o que propunham os manifestos de nossos primeiros modernistas. O Brasil parecia, então, naturalmente destinado à modernidade; mais do que isso: essa era para nós uma necessidade. O passado colonial e escravocrata, estático e imóvel, tinha sido uma fatalidade que os tempos e as conquistas modernas iriam remediar e corrigir. Também no plano da cultura e da arte.

As vanguardas históricas, mediante suas proposições e, mesmo, suas contradições, ofereciam a resposta inaugural aos primórdios de um mundo que a imagem iria dominar. Elas também influenciaram a instauração da modernidade em circunstâncias adversas. As vanguardas deram-se conta de que um novo fator vinha perturbar o mundo: a impermanência. Tudo se tornara irremediavelmente impermanente: conhecimento, comunicação, consumo, produção; o próprio homem tinha seu "eu" desestabilizado. Nas sociedades tradicionais, o aspecto exterior da impermanência é o mais sensível e traumático. O homem acostumado à imobilidade é ainda mais vulnerável, menos adaptável e também mais susceptível à impermanência, que ultrapassa seus limites sensórios habituais, assume aspecto quase supranatural, ao mesmo tempo, atraente e ameaçador. Com a predominância dos aspectos impermanentes da vida, surge o gosto do provisório, do inconstante. Nada mais pode permanecer estável, permanente, eterno. Os traumas e os choques sensórios que a impermanência produzia preparavam, de certa forma, o aparelho sensorial para uma cultura em que a imagem iria predominar. A imagem moderna se constituía então como a problemática estruturação visual da impermanência.

As posições das vanguardas históricas tinham a vantagem de ser radicais, até e principalmente em suas contradições e incoerências. Nossa realidade cultural, entretanto, era bastante diversa do ambiente europeu, em que elas agiam destrutiva e negativamente. Nosso impulso moderno é antes construtivo ou reconstrutivo que destrutivo, antes positivo que negativo. O próprio passado era algo a ser construído e compreendido. Entre nós tudo estava, e ainda está, para ser construído; sempre.

Tudo parece ser provisório, instável, intermitente. Entre vanguardas européias e modernismo brasileiro, existe o elemento do escândalo. Nas sociedades atrasadas e conservadoras, o escândalo tem um valor cultural que não deve ser desprezado. Pode-se dizer que o escândalo é o resultado traumático de uma imagem que ainda não se estabeleceu ou se instituiu; digamos que seja o estágio muscular de uma imagem inovadora, momento pré-visual da imagem, com conseqüências ainda provisórias. Fato é que, hoje, o escândalo perdeu seu valor cultural, e o domínio da impermanência, anunciado pelas vanguardas no início do século, parece ter-se completado irreversivelmente em escala planetária. A experiência do choque, aquele escândalo íntimo que modelava o *flâneur* baudelairiano na grande cidade moderna do início do século, transformou-se em inerte contemplação das sombras na nova caverna platônica construída pela civilização da imagem.

A modernidade brasileira é tardia, pós-civilização industrial européia, e só se efetiva de fato a partir dos anos 50. Nesse momento libertávamo-nos definitivamente dos arcaísmos, liquidávamos os últimos vestígios da inércia colonial e nos posicionávamos em estreito contato com as forças transformadoras modernas. O país industrializava-se rapidamente, o processo de urbanização acelerava-se impondo a realidade das grandes cidades e dando fim ao secular país rural. Entende-se aí a presença decisiva do construtivismo no Brasil. Num país que se modernizava, que assumia nova face, percebe-se a atração por um pensamento que trazia para si não só os pressupostos da racionalidade, mas que os pretendia estender ao horizonte social. O programa construtivo europeu encontrou no Brasil ambiente e sensibilidade singulares, bem como notáveis coerência e persistência.

Se a arte revela alguma verdade profunda sobre um povo, então essa persistência construtiva demonstraria que nosso desejo mais íntimo, autêntico e verdadeiro é o de sermos organizados, coerentes, racionais e não desorganizados, incoerentes, irracionais. Essa seria nossa verdadeira imagem, que a arte projetaria.

No limite extremo do projeto construtivo brasileiro, já no final dos anos 60 e começos dos 70, encontramos os últimos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, aos quais o crítico brasileiro Mário Pedrosa, deu o nome de "exercício experimental da liberdade". A arte contemporânea brasileira surgia desse quadro de experimentalismo libertário. Experimentalismo, para nós, em dois sentidos. Primeiro no sentido da *crise dell'arte comme scienza europea*, crise da universalidade da arte inaugurada pela *pop*, que colocava em cheque a ainda validade do cubismo como determinante da experiência plástica moderna universal. Em outro sentido, expe-

rimentávamos a vivência dessa crise em ambiente periférico, com sua complexidade e singularidade próprias. Esse quadro tinha como referência as últimas manifestações de origem construtiva e as tímidas tentativas locais de instauração de uma arte *pop*. Numa sociedade pré-indústria cultural, carente de signos de amplo reconhecimento e persuasão social, a estratégia *pop* era estruturalmente problemática. O resultado só poderia ser imagens constrangidas, ambivalentes, tímidas; imagens de um *kitsch* doméstico e provinciano. A escolha duchampiana do *ready-made*, que na América se transformava em apropriação *pop* de imagens já previamente eleitas pela sociedade de massas e de consumo, e exaustivamente colocadas em circulação, era inviável. Não existia tal possibilidade nos países periféricos. Daí a inviabilidade de uma *pop* local. As tentativas brasileiras nesse sentido, e outras também, encontravam essa limitação; na impossibilidade de encontrar os signos e as imagens produzidos pela sociedade de massas, tentavam *iconologizar* o grotesco da recente sociedade urbana brasileira: seus sonhos, suas desilusões, suas ânsias, suas injustiças e sua miséria. Dessa maneira ainda persistia um resíduo de afeto, inevitável sentimentalismo, nada equivalente ao radical cinismo e à indiferença das imagens *pop* que anunciavam o novo estágio da civilização da imagem.

Creio que a arte contemporânea brasileira responde às circunstâncias deixadas pela crise e pelos impasses do construtivismo, e pela inviabilidade de uma arte *pop*. Daí derivou singular atitude, que tomou do construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia formal, mas aquilo que foi proposto por Hélio Oiticica e Lygia Clark no limite do neoconcretismo: um pensamento em expansão, uma forma social de agir, uma estrutura libertária. Também uma ação do tipo duchampiano, pontual, estratégica e rigorosa, parecia adequar-se à forma crítica de agir num ambiente ainda resistente e indiferente. Percebemos nas fulminantes e precisas intervenções duchampianas a presença de um agir que não se concluía na obra, mas continuava em sua inserção e presença problemáticas. O outro lado de Duchamp, o construtor de uma mitologia, para o bem ou para o mal, também foi decisivo. Numa sociedade em que o estatuto da arte ainda é rarefeito e as marcas artísticas desaparecem sem deixar traços, cabe muitas vezes ao artista construir para si uma história, estabelecer referenciais para um diálogo produtivo, o que, quando se faz da mitologia um mito pessoal, pode também gerar deformações. Esse estruturar-se subjetivo decorre de uma falta objetiva, que é a rarefação e fluidez cultural local; o "Brasil diarréia", de que falava Hélio Oiticica. Essas duas vertentes determinaram, até recentemente, em grande parte a produção contemporânea brasileira pós-construtiva.

Na arte contemporânea brasileira encontramos um conjunto que se poderia chamar de visionário, coerente e rigoroso, flexível, articulador dos gestos insignificantes do cotidiano às grandes estruturas sociais. Chamo de visionária não porque ela antecipa a nova realidade, mas porque vive intensamente a experiência que aproxima os elementos de uma realidade ainda distante, mas cujas possibilidades já estão presentes. Seria um erro buscar nesses trabalhos contemporâneos imagens ilustrativas, superficiais, ou simplesmente locais. São trabalhos que buscam menos a superfície do que as forças, as tensões, as relações que estão por trás dela. Daí o tema local não estar em nenhuma representação, forma ou imagem,

mas no processo de constituição dos trabalhos. O tema local propriamente dito é a luta constante pelas possibilidades mesmas da arte em ambiente adverso.

Daí resultaram obras necessariamente estranhas, difíceis, refratárias, incomunicáveis quase. Feitas com os materiais mais improváveis, surpreendentes, inéditos, impossíveis quase. Obras que podem ser tudo e nada ou os dois ao mesmo tempo. Agora, aqui, como em qualquer outra parte, procuravam manter a autonomia na esfera da arte e separar-se radicalmente das imagens do universo da mídia e dos meios de comunicação de massas, e com isso também assumiam o risco da permissibilidade, em que tudo é possível, mas também banal e gratuito. E percebiam que o teste da vanguarda, tal como aqueles provocados no início do século, esclarecedor confronto de mentalidades, não era mais possível num mundo contaminado pelo impudor e pela promiscuidade cultural que domina, de fora, todas as culturas. O mesmo mundo em que a manifestação cultural individual só é autorizada a aparecer sob o signo inautêntico e falseado da multiculturalidade.

Hoje, até mesmo e principalmente, a figura do artista aparece transformada. E no Brasil, como em todos os outros lugares, isso se percebe claramente. A nova civilização da imagem estabeleceu outra figura de artista. Como previu Argan, é raro encontrarmos atualmente a figura típica do artista/intelectual moderno, o artista que buscava o novo a todo custo e que compreendia o sentido dessa busca. O artista desses tempos ditos pós-modernos, sem distinção de origem ou nacionalidade, parece resumir-se a um operador e técnico das imagens. Tal como seu equivalente na esfera da economia, que opera num mundo globalizado economicamente, atuando em vários lugares ao mesmo tempo e não se situando em nenhum deles, o artista procura encontrar conexões e ligações entre as imagens, negando-lhes qualquer valor cognitivo, atribuindo-lhes o coeficiente de persuasão banal da mídia, sem se comprometer efetivamente com nenhuma delas e abdicando assim da sua responsabilidade cultural. Torna-se, dessa maneira, um agente de sistema, e não um criador, renovador ou transformador. E, se ele se utiliza ainda dos meios técnicos tradicionais, é simplesmente devido ao prestígio cultural que eles ainda mantêm. Prestígio, entretanto, impotente para se opor à voracidade das imagens do mundo atual, onde diariamente circulam imagens sem história, sem origens, sem identidade, incessantemente. Esse fenômeno se verifica em todas as culturas, sem exceção. Em tal mundo, a Arte, que sempre deteve lugar privilegiado no sistema visual da civilização ocidental, encontra-se agora em desvantagem, à beira da nova civilização da imagem.

A fotografia sob o impacto da eletrônica

ARLINDO MACHADO

O advento recente da fotografia eletrônica (a fotografia que é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico e mais comumente conhecida como *still video*), bem como dos inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos (como o Photo-CD da Kodak), ou ainda dos dispositivos de processamento digital da fotografia (como as máquinas da empresa Scitex Corporation ou programas de computador tais como Photoshop ou PhotoStyler), ou mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem auxílio de câmara, tudo isso tem causado o maior impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para a frente introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização.

A hegemonia dessas novas imagens é fácil de ser verificadas. Basta observar o crescimento vertiginoso das telas eletrônicas ao nosso redor. Em casa, no trabalho, nas escolas, nas empresas, nos bares, nos estádios, nos aeroportos, nos metrôs, nas ruas, nos hospitais, aonde quer que se vá, há sempre um (ou vários) monitor(es) ligado(s), espalhando para todos os quadrantes uma imagem granulosa, mosaicada, estilizada, translúcida e flamejante, que apenas remotamente pode ser associada à imagem muito mais definida, mais consistente e mais homogênea da fotografia. E mesmo nos meios impressos, como jornais e revistas de massa, já nos estamos acostumando a conviver com um certo tipo de imagem que, apesar de muitas vezes lembrar estreitamente a familiar imagem fotográfica, pode já não ter sido captada por uma câmara ou, se o foi, pode estar de tal forma alterada que não guarda mais que pálidos traços de seu registro original em película.

A fotografia eletrônica, ou o tratamento eletrônico da fotografia, ou a simulação da fotografia por meio de recursos digitais, tudo isso já são hoje fatos consumados. Muitos fotógrafos poderão simplesmente ignorar tal assédio, muitos deverão mesmo resistir heroicamente e persistir até o fim da vida buscando o "momento decisivo" das coisas que se oferecem à câmara. Mas o problema – se é que se trata de procurar problemas – é que essas novas práticas ou esses novos fenômenos encontram-se hoje tão estreitamente inseridos, misturados, permeados nas práticas fotográficas convencionais, que se torna cada vez mais difícil saber o que é ainda especificamente *foto-grafia*, ou seja, registro da luz sobre uma película revestida quimi-

camente e o que é, por outro lado, *metamorfose*, ou seja, conversão dos grãos fotoquímicos em unidades de cor e brilho, matematicamente controláveis, às quais damos o nome de *pixels*. Uma vez que hoje se pode tanto converter imagens fotográficas em eletrônicas, quanto eletrônicas em fotográficas, sem que nessas passagens permaneça nenhuma marca do seu estado anterior, vive-se hoje uma situação de *indiferenciação* entre os meios, situação essa que é contagiante e ameaça até mesmo o mais singelo dos flagrantes.

A situação vivida hoje no universo da fotografia não é muito diferente da situação vivida, por exemplo, no cinema, que vê o vídeo e a informática penetrarem como um rolo compressor em seus processos significantes, tomando o controle de todas as etapas de elaboração do filme. Modernamente, no cinema, a edição já está toda informatizada, a filmagem é assistida por vídeo, quando não é gravada diretamente em meio magnético, a maioria dos efeitos de pós-produção são gerados eletronicamente e até mesmo o roteiro e o *storyboard* são editados em microcomputadores. A própria linguagem do cinema é hoje uma derivação da linguagem da televisão, uma vez que o filme deve ser pensado e produzido levando-se em consideração a sua funcionalidade na tela pequena, quando ele for distribuído em fitas de videocassete ou nos canais de televisão. Na área da música, a situação não é muito diferente: os sons dos instrumentos são "samplerizados" (construídos por amostras) ou sintetizados eletronicamente, ao passo que as peças musicais não consistem em outra coisa que uma edição desses sons numa tela de computador, por meio de *seqüenciadores* especificamente para esse fim. O que quer dizer que, tal como ocorre agora na fotografia, a música que se ouve num disco não é mais, em grande parte das vezes, o registro da *performance* de um instrumentista, mas o resultado de um trabalho de edição de sons eletronicamente gerados. Até mesmo o velho e tradicional livro impresso, que remonta ao tempo da imprensa de Gutenberg, no século XV, está sendo rapidamente substituído pelo livro eletrônico, distribuído em disquetes, discos CD-ROM ou diretamente através de cabos telefônicos e redes de fibras óticas.

A fotografia não vive, portanto, uma situação especial, nem particular: ela apenas corrobora um movimento maior, que se dá em todas as esferas da cultura, e que poderíamos caracterizar resumidamente como sendo um processo implacável de "pixelização" (conversão em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo. A tela mosaicada do monitor representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e das sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade (e também da musicalidade, da verbalidade) deste final de século. Esse fenômeno surge, evidentemente, arrastando atrás de si um número incalculável de conseqüências, desencadeando problemas de toda ordem e são justamente essas derivações que nos devem ocupar daqui para a frente. Mas seria um equívoco descomunal olhar para tudo isso como se estivéssemos diante de uma catástrofe, como se as telas eletrônicas, ao se multiplicarem ao nosso redor, estivessem também anunciando a chegada do Apocalipse. A nova situação criada pelo advento dos meios eletrônicos e digitais oferece uma boa ocasião para se repensar a fotografia e o seu destino, para colocar em questão boa parte de

seus mitos ou de seus pressupostos e, sobretudo, para redefinir estratégias de intervenção capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova, de modo a recolocar o seu papel no milênio que se aproxima.

Realismo em crise

A conseqüência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade. A crença mais ou menos generalizada de que a câmara não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado do imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde as suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. Qualquer imagem fotográfica pode ser profundamente alterada, alguns de seus elementos podem ser importados de outras imagens, o nariz de um modelo pode ser alongado ou reduzido e até mesmo trocado com o de outra figura, rugas ou excesso de gorduras podem ser eliminados dos corpos fotografados, a posição dos objetos no quadro pode ser alterada para possibilitar um novo enquadramento, até mesmo erros de foco, de mensuração da luz ou de velocidade de obturação podem ser corrigidos na tela do computador. O conceito de *edição* da fotografia se amplia e compreende hoje não apenas o trabalho de recorte do quadro e a sua inserção na página de uma revista, mas também a manipulação dos elementos constitutivos da própria imagem, até mesmo no nível do grão mais elementar de informação: o *pixel*.

Certamente já se manipulava a foto em outros tempos e a história da fotografia está repleta de exemplos de alteração a informação luminosa impressa no negativo para fins publicitários, políticos ou até mesmo estéticos. Em 1986, o jornalista Alain Jaubert organizou em Paris uma exposição denominada *As Fotos que Falsificaram a História*, onde foram expostas quase uma centena de fotos "históricas" reconhecidamente adulteradas através de retoque ou colagem, como a célebre imagem de Lênin na tribuna (em 1920) de onde Trótski foi eliminado, o famoso enterro de Mao Tsé-Tung (1976) de onde foram apagadas as figuras da Camarilha dos Quatro, e o retrato de Fidel Castro tomado no Chile em 1971, de que o líder cubano mandou suprimir a figura do General Pinochet, que posava ao seu lado. Mas a manipulação fotográfica que se fazia em outros tempos era grosseira e podia ser facilmente descoberta com um simples exame através de microscópio. Hoje é extremamente difícil (senão impossível) saber se houve algum tipo de manipulação numa foto, pois o processamento digital, uma vez realizado numa resolução mais fina que a do próprio grão fotográfico, não deixa marca alguma da intervenção. Uma vez que agora se pode fazer qualquer tipo de alteração do registro fotográfico e com um grau de realismo que torna a manipulação impossível de ser verificada, a conclusão lógica é que, no limite, todas as fotos são suspeitas e, também no limite, nenhuma foto pode legal ou jornalisticamente provar coisa alguma. A foto perde o seu poder de produzir verosssimilhança e, como tal, é bem provável que dentro de mais algum tempo ela seja excluída até mesmo de nossos documentos de identidade.

Além da impossibilidade de verificar qualquer modificação do registro original, é preciso também constatar a relativa trivialidade com que esse processo se dá na prática habitual da fotografia. Os recursos para se editar digitalmente uma foto estão cada vez mais ao alcance de qualquer empresa editora, de qualquer fotógrafo profissional e até mesmo do cidadão comum, uma vez que as câmaras eletrônicas de baixo custo e destinadas ao público amador já são vendidas acompanhadas de programas de edição de imagem. A rápida expansão da fotografia eletrônica e do pensamento digital da fotografia nos faz crer que grande parte das imagens que consumimos hoje nas revistas ilustradas são imagens editadas no seu próprio conteúdo imagético. A tarefa do fotógrafo convencional se reduz cada vez mais à do colhedor de imagens, entendida como tal a atividade do mero fornecedor de uma matéria-prima que deverá ser depois manufaturada em estações gráficas computadorizadas. Os limites entre a fotografia como registro da luz e a iconografia dos meios de comunicação tornam-se imprecisos, na medida em que o registro é tomado e explorado no que tem de potencial gráfico, na medida em que o resultado buscado é mais pictórico do que fotográfico e na medida ainda em que a questão da fidelidade ao mundo visível mostra cada vez menos pertinência.

Uma avaliação madura do momento vivido hoje pela fotografia é muito difícil de ser procedida, justamente porque vivemos um momento de transição e as mudanças ainda não tomaram corpo com a devida ênfase. O público ainda não está inteiramente consciente das mudanças radicais que se processam no interior das imagens que ele consome cotidianamente, o perigo de uma utilização perversa da fotografia é mais iminente do que nunca e, por outro lado, o movimento de resistência às mudanças também tem-se mostrado muito forte, dele derivando, como subproduto, o retorno de uma atitude de fetichismo em relação à fotografia clássica de base fotoquímica. O intelectual norte-americano John Berger já observou, por exemplo, que, durante a Guerra do Golfo Pérsico, muitos jornais e revistas de seu país alteraram muito sutilmente a imagem de Saddam Hussein, produzindo um estreitamento mais acentuado de seu rosto e de seu bigode para forçar uma semelhança com a fisionomia de Adolf Hitler.[1] Mas é verdade também que, na mesma guerra, a quase inexistência de imagens do conflito, ou, quando existentes, a indicação explícita das fontes fornecedoras (com a sugestão implícita da autoridade censora), bem como ainda as imagens de simulação de batalhas através de recursos estilizados de computação gráfica, tudo isso tornou evidente a um público estupefato que a notícia (e com ela a "verdade") é uma construção, é um *discurso*, sujeito, como qualquer outro discurso, à intencionalidade da fonte emissora.

Nos círculos de especialistas, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje a sua fase *pós-fotográfica*, querendo-se dizer com isso uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a "realidade". O que marca de forma mais aguda esta fase é uma lenta, mas inexorável, mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, *ontologia* da imagem fotográfica. A convivência diária com a televisão e com os meios eletrônicos em geral vem mudando substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas e isso tem conseqüências diretas na abordagem da fotografia. A tela de baixa resolução e sem profundidade da imagem eletrônica fragmenta e emoldura de forma implacável o espaço visível, torna sensível a textura granulosa do mosaico videográfico e se oferece a todas as interferências e manipulações. Mais que isso: a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. A imagem se oferece agora como um "texto" para ser decifrado ou "lido" pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada.

Isso não quer dizer que as imagens contemporâneas sejam indiferentes à realidade, como querem fazer crer certos profetas do Apocalipse, mas que o acesso a esta última é agora mais mediado e menos inocente. Atribuir um caráter perverso ao efeito de *opacidade* produzido pela imagem eletrônica, ou pior ainda, inculpar esta última de uma pretensa "desrealização" do mundo visível, como fazem certos filósofos da pós-modernidade, implica, na verdade, um retorno a um discurso platônico sobre a imagem, um discurso que não consegue pensar a imagem fora de sua função *indicial* mais elementar e que não admite qualquer outro destino para as imagens fora dos limites estreitos da *mimese*. Mas a manipulação eletrônica não chega propriamente a representar uma novidade no universo das artes visuais, uma vez que o que ela faz é simplesmente repetir, só que agora em nível de massa e do automatismo técnico, o mesmo processo de *iconização* da representação visual já vivido pela arte moderna a partir do impressionismo, do cubismo e da arte abstrata.

A conclusão provisória que podemos arriscar extrair dos dados com os quais podemos contar hoje é mais ou menos a seguinte: por mais predatória que seja a intervenção da eletrônica no terreno da fotografia, ela produz também alguns resultados positivos a médio prazo, que poderíamos caracterizar como sendo, de um lado, a incrementação dos recursos expressivos da fotografia e, de outro e principalmente, a demolição definitiva e possivelmente irreversível do mito da objetividade fotográfica, sobre a qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real. Na verdade, todos os especialistas que se atiraram seriamente à tarefa de examinar o modo de funcionamento da fotografia como um sistema de expressão já deixaram patentes as convenções do código fotográfico de representação e a arbitrariedade dos seus vários elementos expressivos, como o enquadramento, a iluminação, a disposição das zonas de cinzas, a determinação do ponto de foco, a velocidade de obturação, a resolução da perspectiva por cada tipo de lente, a densidade da emulsão de registro, o balanceamento das cores etc. O próprio autor deste texto que o leitor tem nas mãos fez editar, em 1984, o livro *A Ilusão Especular*,[2] onde fundamentalmente procurou demonstrar como a fotografia exprime seus enunciados na forma de textos imagéticos que são sempre e necessariamente intencionais, interpretativos e subjetivos, como ocorre aliás em qualquer outro tipo de texto. A idéia esdrúxula, difundida nos anos quarenta por André Bazin,[3] de que a fotografia pertence ao domínio não da cultura, mas das ciências naturais, porque é a própria "realidade" que se imprime a si mesma na película, não suporta sequer a mais elementar das verificações.

Pois bem, o que faz hoje a eletrônica no terreno da fotografia é tornar sensível, ou até mesmo ostensivo, aquilo que todo estudioso da fotografia e todo fotógrafo devidamente conhecedor do seu meio já sabiam desde as origens da fotografia, ou seja, que fotografar significa, antes de qualquer outra coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado e isso não tem nada a ver com reprodução do real. Se hoje a eletrônica amplia o leque de ferramentas de que pode se servir o fotógrafo, se ela lhe dá maior poder de controle sobre suas imagens e lhe possibilita intervir até mesmo sobre as unidades mais elementares do quadro para construir suas idéias visuais, tanto melhor para a fotografia, mesmo que essa nova atividade nem venha mais a se chamar fotografia no futuro. Conforme já observou Fred Ritchin,[4] "*o potencial expressivo da fotografia não poderá ser adequadamente fixado e avaliado enquanto a questão da sua fácil conexão com a realidade não for superada*". A eletrônica força hoje a fotografia a viver a sua hora da verdade e a livrar-se das convenções e das idéias preconcebidas que entravam o seu pleno desenvolvimento como arte e como meio de comunicação. À medida que o público for acostumando-se às imagens digitalmente alteradas, à medida que essas alterações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma nova forma estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, até mesmo para manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela idéia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual.

Uma estética da metamorfose

Uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfoses, a imagem fotográfica, sob a égide da eletrônica, converte-se agora no meio por excelência da *metamorfose*. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e a abstração. Com os modernos recursos de pós-produção, sobretudo os que permitem a manipulação digital, pode-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente e, se for o caso, devolvê-las ao estado de realismo especular. Diferentemente das imagens fotográficas convencionais, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa, a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar.

Determinados algoritmos de computação gráfica específicos para a manipulação da imagem fotográfica permitem hoje intervir sobre as figuras e distorcê-las de todas as formas, sem que verdadeiramente haja limites para esse gesto desconstrutivo. Na análise desse fenômeno, o crítico Fred Ritchin[5] chegou mesmo a lançar o conceito de *hiperfotografia*, a fotografia que é modificada não pela ação de paletas gráficas, mas pela aplicação direta de leis da física ou da biologia. Imagine-se a foto de um prédio de quarenta andares sacudido por um vento hipotético a 600 milhas por hora, velocidade duas vezes superior ao recorde já verificado na superfície da Terra. Aplicando equações matemáticas e leis físicas de resistência dos materiais a uma foto convencional de um edifício, pode-se, com o auxílio de um computador, alterar a foto original de forma a visualizar o que poderia acontecer com o edifício sob a ação de tais ventos. Com essa técnica, a fotógrafa norte-americana Nancy Burson produziu um famoso retrato do que seria um Big Brother de nosso tempo, misturando os traços fisionômicos dos presidentes e primeiros-ministros dos países detentores de poder nuclear, na exata proporção do número de ogivas de cada país. A mesma fotógrafa conseguiu também desenvolver um algoritmo capaz de "envelhecer" ou "rejuvenescer" imagens fotográficas, de modo a possibilitar saber como seremos daqui a vinte anos, ou como ficará uma estrela do cinema contemporâneo quando lhe vierem as rugas ou qual deve ser a face atual de um criminoso nazista foragido.[6]

Estéticas por excelência da metamorfose, o *still video* e a fotografia processada em computador autorizam as manipulações mais transgressivas e as interferências mais desarticuladoras sobre o registro bruto efetuado pelas câmaras. Não por acaso, essas suas características anamórficas estão possibilitando à fotografia retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos herdados do Renascimento. Não nos esqueçamos de que a fotografia, no século passado, representou um dos baluartes de resistência das forças conservadoras contra a arte moderna, sua contemporânea, na medida em que aquela perpetuava um modelo de representação que esta última se encontrava justamente pondo em questão. Nesse sentido, pode-se falar hoje, e com uma certa pertinência, em uma reconciliação com a pintura, uma vez que a imagem eletrônica permite à fotografia recuperar a visualidade da arte contemporânea.

Os trabalhos recentes na área da fotografia eletrônica e da manipulação digital de fotos e mesmo da modelação direta por computador apontam hoje para a possibilidade de uma nova "gramática" dos meios imagéticos, afinada com a "gramática" das artes plásticas atuais, e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor. O quadro que delimita a imagem (e que pode ser a tela de um monitor) torna-se agora um espaço topográfico onde os diversos elementos imagéticos vêm inscrever-se. Do espaço *isotópico* da figuração clássica, baseado na continuidade e na homogeneidade dos elementos representados, baseado na convergência de todos os elementos em torno de um ponto de fuga, passamos agora ao espaço *politópico*,[7] em que os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõem uns sobre os outros em configurações híbridas. O mundo passa a ser visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações.

Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, a imagem eletrônica e a fotografia processada digitalmente não autorizam mais um tratamento no nível da mera referencialidade, no nível do registro documental puro e simples. O efeito de real não se dá nelas com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema. Pelas

suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do "real". Pelo contrário, se a "realidade" comparece em alguma instância nessas atividades, ela se dá como decorrência de um trabalho de "escritura". As anamorfoses e dissoluções de figuras, os imbricamentos de imagens umas nas outras, os efeitos de edição ou de *collage*, os jogos das metáforas e das metonímias, a síntese direta da imagem no computador não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do quadro fotográfico como um sistema de expressão. Dentre todas as imagens figurativas, a imagem eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o "realismo" fotográfico, impondo-se, em contrapartida, como intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, "escritural": ela pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão.

Isso tudo não implica evidentemente autorizar todo e qualquer trabalho produzido com recursos eletrônicos ou digitais. Boa parte do que se vê hoje no terreno das novas poéticas fotográficas mostra-se ainda muito aquém das próprias possibilidades prometidas pelos dispositivos técnicos, para não se falar de uma transgressão, de uma superação dessas próprias possibilidades, que seria o mais desejável. Na atual fase de transição vivida pela fotografia, não é nada surpreendente que muitos dos trabalhos produzidos com os novos meios não consigam ainda superar a atitude do mero deslumbramento com as possibilidades da tecnologia. Não nos enganemos, porém, supondo que tudo não passa de modismo passageiro ou, pior ainda, que nada disso pode afetar substancialmente a velha e boa fotografia produzida através de uma câmara e registrada em película fotoquímica. Os novos meios, os novos procedimentos, a nova estética, tudo isso veio para ficar. Eles ampliarão cada vez mais o seu leque de influências, tomarão boa parte dos espaços hoje ocupados pela fotografia tradicional e poderão mesmo vir a provocar uma revolução no conceito de fotografia, à medida que inteligências e sensibilidades cada vez mais sólidas passarem a se ocupar deles em intensidade e profundidade. O trabalho recente do fotógrafo brasileiro Carlos Fadon Vicente é a melhor demonstração disso.

Notas

1. Self, Adrian. "Altered Images". *Computer Shopper*, London, nº 61, march 1993, p. 416.
2. São Paulo: Brasiliense, 1984.
3. Bazin, André. "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, vol. I, 1958, p. 15.
4. Ritchin, Fred. *Our Own Image: the Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990, p. 7.
5. *Ibidem*, p. 133.
6. Kleiner, Art. "New Faces". *Aperture*. New York, nº 106, Spring 1987, p. 72.
7. Weibel, Peter. "L'estetica della sparizione nell' immagine elettronica". *Cinema Nuovo*. Firenze, anno 37, nº 4/5, juglio/ottobre 1988, p. 44.

O deserto das paixões e a alma tecnológica

Diana Domingues

O cenário contemporâneo é um deserto de paixões e um excitante mundo virtual das memórias eletrônicas. Nossa consciência experiencia uma ruptura do excesso numa situação dialética: o cheio e o vazio simultaneamente. Eu estou retomando a metáfora contemporânea do deserto[1] que resulta da morte das ideologias neste mundo onde as paixões políticas, públicas e privadas perderam sua força dramática.[2] Mas, no deserto, nós também temos experiências iniciáticas. Na mesma direção, ao conectar mundos virtuais, vivemos o vazio do real e as múltiplas opções dos dados. Interagindo, o objeto de nossa paixão está em deslocamento. Partilhamos desejos, crenças e valores. Cultivamos o espírito humano durante conexões efêmeras em um contexto fluido. O sentimento pós-biológico é uma simbiose da vida artificial e natural. As tecnologias interativas são corpos sintéticos que sentem em nosso lugar e nós sentimos diferentemente com elas. Quando estamos conectados por interfaces, o sangue tem a mesma importância que a corrente elétrica. "O homem exaurido está recebendo uma alma tecnológica".[3] As memórias eletrônicas oferecem uma existência exterior com propagações do eu no interior de circuitos eletrônicos. Os limites entre exterioridade e interioridade ficam abalados. As memórias externas nos transformam em seres potenciais para existir fora de nós mesmos. Entretanto, os atos de ler, escrever, gravar e conectar não são somente a expressão de nossa subjetividade. É uma maneira de nos perdermos a nós mesmos. Conectados nós estamos em estados de passagem, num trânsito[4] de alguma coisa para outra coisa estranha e diferente. O real está neste intervalo, em uma instância elíptica. Esta é uma experiência enigmática de TRANS-E.

Como artista, em minha recente série de trabalhos "TRANS-E",[5] exploro as interações do corpo com as tecnologias. Ofereço instalações interativas para as pessoas experimentarem propagações de consciência numa simbiose da vida orgânica e inorgânica. As instalações interativas são "ambientes vivos" que respondem à participação das pessoas numa experiência sensível mediada por tecnologias. Interfaces e circuitos eletrônicos recebem e transmitem dados, e o corpo imerso nestes ambientes sensorizados tem seus sentidos digitalizados. Assim o corpo, como nosso aparato sensorial, experimenta um circuito de *trompe les sens* pelas várias conexões dos sentidos e as possibilidades do sistema com o qual interage. Minhas instalações interativas são ambientes

sensorizados para a aquisição e comunicação de dados onde interfaces eletrônicas, redes neurais ou outro tipo de sistema de programação têm comportamentos inteligentes ao receber e gerenciar sinais emitidos pelo corpo. As redes neurais tentam simular o sistema neurológico humano. Mesmo que ainda sendo bastante simplificadas, podem lidar com problemas não-lineares por meio de algo ritmos. A rede reconhece alguns padrões e interpreta sinais dos sistemas biológicos e os traduz em paradigmas computacionais.

A realização do trabalho exige intensa colaboração entre artistas, cientistas e técnicos das ciências da computação e da automatização industrial.[6] Nessa relação compartilhada, definimos o comportamento dos sistemas. É fascinante poder capturar forças invisíveis e controlar fenômenos físicos quando se define a "vida" dos ambientes. Nessa direção, meus mais recentes trabalhos têm pontos sensorizados que capturam e enviam os sinais do corpo ao computador, o qual define as seqüências que vão aparecer na sala. As redes neurais, programação computacional que gerencia as imagens e sons guardados nas memórias, decidem quando e quais imagens mudam, pois elas interpretam a ação dos participantes em suas idas e vindas na sala. Poeticamente, as instalações propõem um espaço onde as pessoas podem ter "alucinações virtuais" mediadas por tecnologias. As respostas do sistema nos colocam em limites sensoriais que não podemos experimentar sem as tecnologias. Os sistemas interativos estão aumentando nosso campo de percepção. Com as visões que recebemos na instalação, experimentamos estados modificados de consciência guiados pelas tecnologias digitais que eu chamo de "trans-e eletrônico".

Através de sistemas interativos, ofereço transes eletrônicos num espaço que simula uma caverna,[7] ou numa sala escura com imagens luminosas que surgem nas paredes. Diz-se que nas sociedades primitivas as pinturas das paredes são trabalhos feitos por xamãs cujos estados alterados de consciência lhes conferem poderes para se comunicar com o além e intervir no mundo real porque podem dialogar com os espíritos. Da mesma maneira, na instalação TRANS-E: meu corpo, meu sangue,[8] o corpo conectado a interfaces se desloca no espaço sensorizado e experimenta um ambiente imersivo onde o corpo inteiro está em diálogo com as memórias eletrônicas do computador, determinando a vida do ambiente.

Na instalação, tento simular transes eletrônicos através de sistemas interativos que nos conferem poderes xamânicos pois nos colocam em diálogo com dados invisíveis de memórias computadorizadas. As trocas com o sistema devolvem-nos respostas em tempo real. Crio instalações onde as pessoas podem ter "visões" além do real, recebendo poderes xamânicos das tecnologias interativas que lhes permitem modificar a pedra da parede virtual de uma caverna com imagens projetadas e em constante mutação. Segundo teorias de estudiosos,[9] há lugares específicos onde o xamã experimenta transes, e um desses lugares é a caverna onde ele se encontra com os espíritos. Isto porque o xamã acredita que a pedra tem um poder especial. Para o xamã, as paredes das cavernas estão vivas e agem como um véu entre o mundo real e o mundo dos espíritos. Durante os estados de transe, os xamãs têm seqüências de visões que brotam da pedra. Suas visões são como imagens iluminadas que surgem nas paredes. Os xamãs, quando estão falando com os espíritos, intervêm no

mundo real e as visões são materializadas através de desenhos. Tais desenhos, por sua vez, vão estimulando o recebimento de outras visões. Assim, de maneira semelhante aos xamãs, os participantes da instalação têm a possibilidade de intervir fisicamente nas imagens gerando outras imagens diferentes em tempo real, o que modifica o ambiente. Ao trocar as imagens a partir do poder recebido das tecnologias eletrônicas que permitem acessar o banco de imagens guardado no computador, o participante dialoga com o "além" das memórias invisíveis do sistema. Imagens diferentes vão aparecendo em tempo real durante as interações e vão dando vida ao ambiente. Na instalação, as tecnologias interativas materializam os dados invisíveis em conexões efêmeras. Conectados, os participantes têm visões onde o real-virtual está em estado de emergência e podem entrar em mundos irreais e visionários. Afirma-se que os xamãs usam seus poderes para libertar os outros de enfermidades, trazer chuva e, principalmente, para estabelecer a harmonia do grupo. Em minha instalação, estimulo comportamentos psíquicos através das tecnologias digitais que permitem distanciarmo-nos do mundo real. Ofereço o espaço da arte para que se conecte a energia psíquica durante propagações de consciência nas quais novas identidades podem emergir.

Três situações diferentes e simultâneas são geradas pela ação dos corpos em tempo real. As imagens mudam, um líquido vermelho se mexe dentro de uma bacia como uma oferenda à vida e o som das batidas de um coração se altera. No fundo da sala, uma parede curva iluminada mostra metamorfoses em inscrições rupestres da Pedra do Ingá, no Norte do Brasil. A instalação é dividida em três situações para simular três fases diferentes do transe de um xamã. Abordagens teóricas referentes às três fases informam que o xamã pode experimentar três níveis de transe. No primeiro estágio do transe, somente ocorrem sensações luminosas, e as mutações se processam num caminho neurofisiológico. Aparecem brilhos, cores, cintilações, flashes de luz, pontos, desvanecimentos das formas em fusões as mais diversas. A mente é estimulada por essas imagens, e todas as pessoas têm as mesmas sensações. As imagens dependem somente do aparato biológico e não têm nenhum peso cultural e simbólico. No segundo estágio do transe, o xamã experimenta imagens carregadas de significado religioso e emocional. Em minha instalação, o participante interage com cruzes, cálices, espadas, serpentes e outros símbolos cuja interpretação depende do background cultural de cada pessoa. As imagens chamam por experiências pessoais armazenadas ao longo da vida. As mutações invocam dados da religião, geografia, circunstâncias étnicas, políticas e sociais e mudam de acordo com hábitos, emoções e outras experiências individuais. Muitos mundos podem aparecer nas mentes dos participantes. No terceiro estágio; o xamã experiencia o nível mais profundo do transe. Nesse momento, o xamã entra em uma espécie de turbilhão. É quando acontecem as alucinações virtuais mais surpreendentes. O xamã se identifica com animais, é atraído por luzes, fenômenos naturais, vulcões, água, céu, planetas, aparecem e o imergem num tipo de redemoinho alucinante. Em meu trabalho, essas imagens surgem misturadas com visões viscerais de cenas capturadas no interior do corpo, e o participante pode ser levado a identidades efêmeras distorcidas.

Na instalação, as alucinações, administradas por redes neurais, são feitas por imagens digitais e imagens sintéticas hibridizadas e oferecem mutações através de anamorfoses, colorizações, trocas de brilho ou outro efeito visual. As imagens se alternam pelas decisões da rede neural. As metamorfoses das seqüências de imagens e sons são resultantes do comportamento dos corpos capturados pela sensibilidade dos sensores instalados no chão os quais transmitem os sinais do corpo às máquinas. As variáveis que determinam o comportamento do sistema são: a localização espacial, o tempo de permanência e o número de pessoas que estão sobre o tapete sensorizado. Os pontos enviam os sinais de cada estágio, e a arquitetura da rede neural com suas sinapses apreende alguns padrões do comportamento dos participantes, manipula esses dados e provoca "visões" na sala, numa experiência enigmática de TRANS-E.

Em "OUR HEART",[10] tento criar momentos poéticos de percepção sensível do corpo humano escrutado por tecnologias médicas das mais avançadas. Ofereço ecografias em uma sala fechada onde são projetados os gráficos de bombeamentos de um coração, em pleno funcionamento, gravados durante um escaneamento por ultra-som. As ecografias são tecnologias de alta performance que nos deixam ver e ouvir mundos do corpo humano nunca antes revelados. O lado avesso do corpo é posto na cena.[11] Andando na instalação, estamos imersos no fluxo cardíaco e podemos caminhar entre as membranas do coração. Estamos dentro de um coração luminoso que oferece grandes paisagens cardíacas projetadas nas paredes transparentes. Na instalação, podemos viver nos mais secretos e íntimos territórios do corpo humano. O participante se desloca dentro da sala com uma interface sobre o corpo. Usando esse dispositivo de captura, seu coração envia sinais para o coração virtual. As interfaces capturam e transmitem os sons do corpo que são entendidos por um software que devolve metamorfoses das imagens nas grandes paisagens cardíacas que fecham a sala. No interior do sistema, uma programação computacional, especialmente calculada, administra e mostra jogos de imagens provocados por sinais do corpo, como a freqüência cardíaca do participante, os quais se convertem em sinais gráficos que alteram as paisagens do coração. A aquisição e comunicação de dados são feitas por telemetria dos sinais elétricos do corpo. Os sinais são recebidos pelo computador onde são digitalizados e processados. A análise do sinal extrai parâmetros, como freqüência, amplitude e o conteúdo espectral do sinal de áudio. Esses parâmetros são usados para modificar as imagens que vão mudando formas em variáveis topográficas com brilhos, intensidades e cores que nascem na ecografia primeira. As mudanças ocorrem de acordo com o algoritmo selecionado para processar a imagem. Nessa situação de total conectividade entre o corpo e as tecnologias, o diálogo dos sistemas biológicos e artificiais provoca a vida do ambiente. As ecografias que recebem os sons internos de cada interagente se transmutam em variáveis que obedecem às características do ritmo cardíaco de cada corpo. Durante as interações, surgem paisagens do coração que nunca serão as mesmas, num processo de comunicação-descomunicação. Cada participante tem determinado tipo de metamorfose que somente seu corpo pode produzir no diálogo com o coração virtual. Todo o processo de comunicação é controlado pelos sinais internos e invisíveis dos corpos que andam na sala. O computador sai de seus estados de lógica e vive a vida do outro coração pelos sinais biológicos que comandam sua lógica interna. O artificial obedece o biológico de um corpo em ação. Esse corpo, por sua vez, tem um feedback a partir do virtual tecnológico que reorganiza o processo biológico. Portanto, *bio-feedbacks* interagem com *bio-techno-feedbacks*. O corpo vive desdobrando-se fora de si mesmo durante as conexões.

Não estou interessada em coisas acabadas. Prefiro acidentes, mutações. Minhas instalações propõem que as tecnologias interativas estão alargando nosso campo existencial e mudando nossa auto-imagem. As interfaces são corpos sintéticos e, conectadas ao nosso aparato sensorial, recebem e devolvem para nós as sensações mais maravilhosas. Quando estamos conectados, nosso corpo experimenta um processo complexo de mutações, imprevisibilidades e dissipações que nos propiciam novas identidades.

Cada instalação interativa propõe uma forte dimensão comportamental da Arte Interativa. Na concepção poética do trabalho e na determinação do comportamento do sistema que gera as características para o ambiente, pretendo criar situações que manipulam o "sublime tecnológico"[12] ou o absolutamente grande, nossa condição física e limites ampliados pelas tecnologias. Nosso aparato biológico recebendo poderes ultra-humanos.[13] A Arte Interativa realmente está humanizando as tecnologias. Ver, tocar, experimentar algoritmos, ondas infravermelhas, capturar forças invisíveis dando-lhes visibilidade, checar leis orgânicas nos dão muitas experiências de propagação de consciência em uma simbiose da vida orgânica-inorgânica nesta era pós-biológica.

As tecnologias incorporam vestígios do mundo biológico tais como plantas, sinais do corpo humano, gestos, fala, respiração, calor, ruídos naturais, água e assim por diante são traduzidos em paradigmas computacionais. Tocar, respirar, caminhar, experimentar algoritmos, ondas infravermelhas nos confere o poder de lidar com forças invisíveis durante muitas experiências de propagação de consciência. Os sistemas eletrônicos capturam essas forças invisíveis, quando aprendem certos comportamentos, controlando e manipulando fenômenos físicos. Acredito que, em breve espaço de tempo, cada vez mais serão facilitadas interfaces biológicas, como próteses permanentes a serem colocadas sobre e/ou internalizadas em nossos corpos e assim nós estaremos reinventando nossas vidas e a derradeira natureza de nossa espécie.[14]

Artigo publicado originalmente na *Digital Creativity*, v.9, UK, Swets & Zeitlinger, 1998 ("The desert of passions and the technological soul"). Rep. In: LEÃO, Lucia (org) *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.219-223.

Notas

1. Estou me referindo a filmes onde a imagem do deserto é usada abundantemente: *Telma e Louise*, *Bagdá Café*, *Paris Texas*, *Profissão repórter*, *O céu que nos protege*.
2. "O deserto das paixões" foi a abordagem de um seminário realizado por Ligia Cademartori sobre a imagem poética contemporânea (Universidade de Caxias do Sul, RS, Brasil, 1992).
3. "A alma tecnológica" é uma expressão usada por René Berger na sua intervenção "De la communication à la réalité virtuelle", ARTMEDIA, Università di Salemo, Itália, 1992.

4. Veja-se o filósofo italiano Mario Perniola e suas teorias estéticas sobre a "coisa" e "trânsito", *Transiti*, Capelli Edit., Itália, 1988 e *Enigmi*, Edizioni Costa & Nolan, Genova, Itália, 1990.
5. As recentes instalações de Diana Domingues são: "TRANS-E, my body, my blood" 97/99, TRANS-E, The body and the technologies, 94-95.
6. O Grupo de pesquisa integrada NOVAS TECNOLOGIAS NAS ARTES VISUAIS da Universidade de Caxias do Sul / CNPq -FAPERGS que realizou as últimas instalações em 1997-1999 é formado por Diana Domingues, coordenadora e diretora de criação; apoio técnico do laboratório: Tatiane Tschoepke Fonseca; informáticas software e redes neurais: Andre Adami, Bruna Paula Nervis, André Luiz Martinotto, Gelson Reinaldo, Edgar Stello Jr, Gustavo Lazzarotto; automação industrial LTP/UCS: Eng. Getúlio Martins Lupion, Mateus Mugnol, Linton Alves, Andre Luiz Bridi; imagens/produção multimedia: Tatiane Tschoepke Fonseca, Carine Soares Turelly, Lilian Maschio, Edson Salvati; assessoria de apoio: Mara Galvani.
7. TRANS-E *my body, my blood*. Instalação Interativa ISEA 97, Chicago e GAU -Galeria de Artes da Universidade de Caxias do Sul, 1998.
8. Idem, ibidem.
9. Entre outras referências cite-se um dos textos consultados, apud Ubération. "A pintura dos magos das cavernas" *Folha mais! Folha de S. Paulo*, 8 dez. 1996, São Paulo.
10. Instalação interativa (work in progress).
11. Veja-se catálogo da exposição TRANS-E - O corpo e as tecnologias, Galeria de Arte do Séc. XXI, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, com texto de Lucia Santaella e entrevista com Rogério Costa, Educs, 1995.
12. Veja, de Mario Costa, *O sublime tecnológico* (São Paulo: Experimento, 1994).
13. Idem, ibidem. Veja referências feitas por Mario Costa ao conceito de "ultrahumano" de Teilhard de Chardin.
14. Veja netsymposium fleshfactor@aec.at Sherman, Tom moderador, ARS ELECTRONICA, 98. Date: Sun, 1 jun 1997 14:43:33 From: Diana Domingues <diana@visao.com.br> Subject: mechanistic baggage.

Artefoto

LIGIA CANONGIA

Uma das lições fundamentais que a modernidade nos legou foi a de que a forma não precisava mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo. Distanciando-se de seu referente e apresentando-se como pura ideação – fluxo corrente do imaginário –, as formas eram livres para se de-formar, se re-formar, se trans-formar.

Impressionismo, cubismo, surrealismo e demais movimentos modernos foram esforços para essa liberação: fazer com que as imagens fossem ao encontro da expressão de um sujeito sobre o mundo, e não de um mundo que se sobrepõe ao sujeito.

Às cópias seguiram-se, pois, as interpretações, as opiniões, as visões subjetivas e, sobretudo, as idéias. E se a arte é uma forma de pensar o mundo, ela é pensamento, processo estreitamente ligado à inteligência, mais que à beleza.

Fazer do sujeito o senhor da operação estética, atrelar à prática pictórica o exercício do pensamento e da especulação, ampliar o campo da arte para além dos limites sensíveis, e lançá-la na arena das idéias foram verdadeiros tesouros da experiência moderna. E não precisamos lembrar que toda essa trajetória foi fruto direto do surgimento da máquina e das novas estruturas sociais engendradas pela industrialização.

De fato, a manualidade e o virtuosismo técnico do pintor tradicional entravam em crise diante de uma sociedade que se resolvia com outra velocidade, indispondo-se com o tempo do fazer artesanal. A máquina esmagou a sedução do artesanato, substituindo suas formas originais e auráticas pela noção de mercadoria, e instaurou mecanismos de força produtiva que revolucionaram o mundo do trabalho. Com a indústria e os processos de aceleração urbana, a plasticidade 'artística' também se viu, pouco a pouco, substituída por formas de ação direta sobre a realidade, detonando o contágio, hoje tão sedimentado, entre a arte e a vida. Os dadaístas viriam a ser exatamente a pedra de toque desse contágio, con-fundindo sua arte com o cotidiano e os acontecimentos banais.

Quando Duchamp propôs o *readymade* dissociou finalmente a questão da plasticidade da noção de arte, elegendo objetos industrializados e ordinários como obras artísticas. A criação, para ele, estaria na simples seleção desses objetos, uma vez já residir ali a Idéia. O *readymade* aparece como conseqüência direta da crise do artesanato, como declaração de falência do 'fazer' pictórico, daquele lento e progressivo trabalho artístico manual.

O artista não é mais, a partir daí, o tecelão que entrelaça os fios da seda, o pintor

que prepara suas tintas, estica suas telas e faz composições com o trabalho precioso dos pincéis. Ou, pelo menos, não é apenas isso. Ele é aquele que pensa, que escolhe, que cria sentidos, que provoca, que desperta questões, que reage ou adere às pulsões imediatas de seu tempo.

O *readymade* foi um dos sinais mais evidentes da impotência do pintor na sociedade industrial e seu aparecimento deve-se, sem dúvida, à crise da pintura e à redenção da arte enquanto idéia. Thierry de Duve vai além, e nos diz que "é como *idéia* que a pintura nasceu de novo de suas cinzas, e essa idéia não poderia se reduzir ao critério de uma superfície plana e delimitada".[1] O metiê pictórico tornava-se impotente para enfrentar a realidade da máquina, incluindo aí a da máquina fotográfica. Não foram raros, inclusive, os pintores que trocaram a pintura pela fotografia. Walter Benjamin diz, já em 1931, que "eles a abandonaram para tentar colocar seus meios de expressão em correlação vivaz e unívoca com a vida de hoje".[2]

Quando os dadaístas e os surrealistas, em suas colagens, utilizam-se de fotografias, é como se as incorporassem – independente das imagens ali estampadas – como um dado irreversível da vida moderna: a máquina (ou seu produto) *na* arte. Era portanto mais uma busca de relacionar o mundo estético com o mundo da produção mecânica, quer para aderir à realidade dos objetos e das imagens advindas da industrialização, quer para criticá-la.

Criava-se naquele momento o primeiro e grande paradoxo que já vem implícito na relação entre arte e fotografia – objeto, inclusive, de teorizações bastante atuais.

Por um lado, havia a apropriação da fotografia como *readymade*, tomada como uma imagem-objeto já dada e decodificada, apenas re-contextualizada em outro meio, fora de seu hábitat original.

Nesse sentido, Philippe Dubois, em teoria admirável, compara a operação do ato fotográfico com o ato que presidiu a instituição do próprio *readymade*, também ele um objeto já dado e conhecido que adquiriu nova lógica pela mudança de contexto. Dubois diz ainda que, assim como o *readymade*, a fotografia efetua um corte no *continuum* de um processo espacial e temporal, interrompendo o fluxo progressivo de uma cadeia: o *readymade* em relação à cadeia funcional dos objetos, a fotografia em relação ao encadeamento do tempo na duração. Se dizemos que o fotógrafo corta (isola e interrompe) e o pintor compõe (age continuada e progressivamente), entendemos o quanto Duchamp estava mais próximo do fotógrafo do que do pintor.

A fotografia "abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto. (...) A pequena porção de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para sempre no além a-crônico e imutável da imagem".[3]

O golpe duchampiano, que separa um objeto ordinário de sua série industrial, de sua ordem nessa cadeia serial, 'cria igualmente para esse objeto uma nova inscrição espacio-temporal e, uma vez 'saído de seu mundo', o objeto também se instala nesse além 'imutável da imagem', de que nos fala Dubois.

O fotógrafo, assim como Duchamp, opera por subtração: o primeiro, recorta uma fatia do tempo de sua evolução natural; o segundo, retira um objeto de sua serialidade industrial progressiva, o que não deixa de ser uma subtração na temporalidade desse objeto – um urinol ou uma bicicleta 'congelados' na duração eterna de uma estátua, justo o efeito do ato fotográfico. "É o *cut* que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como um todo (...) tudo acontece por inteiro de uma só vez."[4]

Havia, portanto, na utilização da fotografia nas colagens modernas, essa idéia de apropriação da coisa dada, *readymade* e mecânica. Mas, por outro lado, a fotografia, justo um dos principais motivos da crise da pintura, estava sendo assumida no corpo mesmo de uma obra de arte.

A ambigüidade estava em trabalhar com imagens fotográficas e, como tal, 'realistas' (absolutas em termos de fidelidade representacional do mundo), logo o que, exatamente, o modernismo havia se esforçado em combater. A fotografia, sempre que tomada no âmbito da arte, mesmo hoje, suscita a discussão da sua potencialidade realista, da sua efetividade mecânica e dos limites de sua curvatura ao simbólico.

O problema, ainda hoje, parece estar no fato de o pensamento da relação entre arte e fotografia vir sempre atrelado à discussão das especificidades da fotografia e não da arte. Inúmeros pensadores discutiram a questão fotográfica – seus aspectos denotativos ou conotativos, icônicos ou indiciais – lançando mão de ilustrações de obras de arte que fazem ou fizeram apelo ao meio fotográfico. É natural remeter-se ao mundo da fotografia propriamente dita, quando alguém se defronta com um resultado híbrido em que ela está inserida. O mesmo acontece quando lidamos com obras que se reportam ao cinema, ao teatro ou a qualquer outro canal de expressão da cultura. Sempre iremos buscar relações e referências que digam respeito a esses canais, em suas próprias especificidades, para em seguida traçar paralelos ou cruzamentos. Mas, quando se trata da fotografia, talvez por ser ela mesma uma expressão até hoje em debate, ela tende a se fazer protagonista nas discussões e a tornar a arte, com a qual se entrelaça na obra, quase coadjuvante.

O cinema, por exemplo, bem mais jovem que a fotografia, já havia semeado uma bagagem de reflexão respeitável, quando a fotografia, nos anos 1980, começava a despertar o interesse teórico e acadêmico. A relação *entre* as duas linguagens parece ficar assim em segundo plano, pela necessidade de se pensar mais atentamente a operação fotográfica. A rigor, no discurso da *relação*, não haveria o porquê da discussão sobre a natureza da fotografia.

A situação poderia talvez ser apresentada de outra forma: a de que existe um artista com uma necessidade expressiva tal que precisa lançar mão da fotografia para que essa expressão se resolva como imagem. A fotografia sendo o meio exclusivo e necessário para a realização plena da mediação entre o imaginado e o executado. Quando o artista vai ao encontro da fotografia, ela é apenas o veículo ideal naquele momento para a comunicação da sua idéia visiva. E aí a fotografia é matéria *para* e não a obra em si, mesmo que esta obra se apresente por inteiro fotograficamente. A foto funciona então como podem funcionar o mármore, a tela, o cinema ou a internet no contexto de uma obra artística. Se uma escultura 'pede' o mármore ou o alumínio, se um trabalho multimídia 'pede' o cinema ou a foto, é porque aquele determinado processo de criação inclui necessariamente esse material ou essa linguagem para proceder à exata comunhão entre sua intenção e seu efeito.

Antes, um pintor precisava dominar seu metiê, conhecer em profundidade suas téc-

nicas, mas hoje, sabemos bem, há pintores cuja realização de suas telas é feita por assistentes, pois a fatura, no caso, é secundária em relação à idéia, à criação mental ou conceitual da obra. É importante que o artista conheça o processo de constituição do filme ou da fotografia para que possa fazer interagir sua imagem e seu meio com inteligência e perfeição. Mas isso quando a obra requer em especial esse ajuste, esse saber, o que não chega a ser condição *sine qua non*.

Um artista plástico pode recorrer ao registro fotográfico de um fotógrafo profissional se ele não dominar a técnica e, nem por isso, a obra deixará de ser sua, pois a imagem fotografada e as formas de se apresentar serão sempre fruto de sua criação, direção ou edição. Serão sempre seus os sentidos e as idéias. Resta apenas que o veículo esteja absolutamente conjugado à ideação, para que a imagem surja na sua integridade e atinja a plenitude de sua significação.

Quando a fotografia está a serviço da chamada 'aventura' artística, ela é parte desse fenômeno. Não dá para comparar ou separar os dois âmbitos, insistindo em debater o universo de apenas um deles, pois isso seria recair no purismo moderno greenbergiano, justo o que a operação está a ultrapassar. Na obra de arte, a fotografia fica provisoriamente distanciada de seu discurso, de sua ordem e seus princípios originais. Quando vemos um trabalho de arte realizado fotograficamente, vemos um trabalho de arte.

Se um artista usa, por exemplo, um texto, uma frase ou mesmo uma palavra, fato comum à arte conceitual, não há literatura ali, embora haja o que ler. As palavras sempre estarão de tal forma comungadas ao acontecimento visual, que permanecerão elas mesmas com o estatuto de imagem. Magritte sabia bem disso em seu famoso trabalho *Ceci n'est pas une pipe*. O que vemos não é a 'coisa' cachimbo, nem palavra, é imagem.

Também poderíamos dizer: *Ceci n'est pas une photographie*, é arte, mesmo que a obra seja inteiramente resolvida com as técnicas fotográficas. Uma fotografia pode ser um registro, um documento, uma lembrança de viagem, uma fotografia "artística" (no antigo espírito pictorialista) e pode ser obra de arte. Nesse caso, as perguntas deveriam ser outras: por que a fotografia foi o melhor meio para responder àquela ideação? Por que a fotografia tem sido recorrente na constituição da linguagem de tal artista? Que sentido faz o 'congelamento' fotográfico na temporalidade dessa obra?

Quando um artista como Marcos Chaves, por exemplo, fotografa torneiras de cozinha ou de banheiro, descobertas a esmo, e colocadas em posições absurdas que impedem sua funcionalidade, a operação da apropriação fotográfica dessas imagens é a mesma que governa sua coleta direta de objetos cotidianos. Só que a fotografia lhe dá a agilidade de colher os mesmos absurdos em situações em que as coisas em si não podem ser demovidas. É preciso então colher a coisa, a situação e o lugar num só canal de visibilidade, e isso só o clique fotográfico pode captar e transpor. Na verdade, o meio aqui é um facilitador construtivo, guardando as mesmas matrizes conceituais das obras praticadas com ou sobre objetos tridimensionais.

Na obra *Semeando Sereias*, de Tunga, a necessidade da fotografia é da mesma ordem. E insistimos na idéia da necessidade do suporte para enfatizar sua absoluta participação na configuração plena do trabalho. Trata-se aqui do desenrolar de uma ação que, partindo do plano totalmente fantasmático, acontece de fato no 'real', isto é, o artista faz acontecer a imagem que estava em seu imaginário e a 'documenta', tornando 'realidade' fotográfica, portanto indiscutível, um mundo de pura ideação. A fotografia é a prova cabal de que aquilo existiu ou se passou. A fotografia é um *plus* de afirmação de verdade numa situação de ilusão – um paradoxo, aliás, tão bem explorado pelos surrealistas. Além disso, em *Semeando Sereias*, a ação tem desdobramentos temporais claros: é montada numa sintaxe seqüencial, quase evolutiva, e tornava-se 'necessário' que o tipo de registro pudesse configurar suas diferentes etapas, seu transcorrer no tempo, embora em um tempo secionado por breves congelamentos. O cinema, por exemplo, não poderia responder a esses cortes abruptos, nem desempenhar tão bem a função semidiscursiva, ficando assim a fotografia encarregada de montar a seqüência no clima das histórias em quadrinhos.

A simbiose entre a arte e a fotografia é tamanha, que não há por que averiguar os limites entre as linguagens, voltar à discussão sobre a natureza e as especificidades de cada uma. No entanto, muitos textos têm tentado pensar a fotografia através de sua inserção no contexto da arte, buscando encontrar ali, e para a fotografia exclusivamente, caracteres de seu discurso próprio.

Talvez, no início do que hoje entendemos como período contemporâneo, os anos de 1960/70, essa simbiose, essa comunhão, ainda não se efetivasse de todo. Numerosos artistas usaram a fotografia como meros registros de *performances*, *happenings* ou ações, que até podem ter acumulado valor de obra, sem ter tido, porém, esse objetivo.

Vale lembrar um artista como Artur Barrio, no Brasil, que sempre declarou que as fotografias de suas ações/situações não poderiam ser consideradas 'trabalhos de arte', muito embora sejam comumente apresentadas como tal em exposições. Barrio declara que são simples e precários *registros* que jamais dariam conta da vivacidade e da temporalidade fugaz das ações. É importantíssimo que se marquem as diferenças nesse âmbito – e a clareza de Barrio, sem dúvida, é louvável – para que a própria História não se perca em considerações dispensáveis ou enganosas.

Tudo muda, entretanto, se no próprio Barrio encontramos colagens fotográficas em seus *CadernosLivros*, embriões conceituais de todo o conjunto de suas ações e, portanto, obras de extrema relevância, em que a fotografia assume papel estrutural e determinante na pontuação de seus projetos e anotações. Aqui sim, a fotografia está intrinsecamente associada à elaboração desses cadernos-obras, interligada à escrita e a outros signos, indispensável à sua íntegra visualidade.

Em outros trabalhos, como os da *Land Art* norte-americana, por exemplo, que dificilmente teriam sido divulgados sem a ajuda de filmes e fotos, esses registros também se tornaram parte constituinte das obras, afirmando-se como elementos participantes da rede do trabalho. Seguindo os termos de Robert Smithson, as fotos faziam parte do segmento dos *non-sites* (obras-extensões, removíveis, expostas em museus e galerias, que advinham do *site*, a obra-mãe, irremovível, inscrita diretamente na natureza). *Site* e *non-site*, entendidos como processos e configurações de uma mesma matriz conceitual, formas reversíveis umas às outras, partes que apontavam para a idéia de uma operação em rede.

Também nos trabalhos do grupo Fluxus e da arte conceitual, a fotografia imiscuiu-se e integrou-se por completo na trama mesma das obras, não podendo deixar de

ser lida como estrutura. Há, porém, dentro da própria história da arte recente, que se distinguir a foto com uso documental da foto já na acepção de obra.

Um dos primeiros artistas no Brasil a experimentar a linguagem fotográfica e suas potencialidades no campo da arte foi Antonio Dias. A partir da década de 1970, passa a trabalhar com mídias diversificadas – fotografia, cinema, vídeo, projeção de diapositivos, néon –, acompanhando o fluxo das vanguardas internacionais, que tentavam criar nova dinâmica para os suportes da arte, imprimindo luz, ritmo e movimento a suas criações. A fotografia, como o vídeo e o cinema, tornaram-se novos meios de investigação da realidade e de suas condições de representação. Os artistas queriam a liberdade de poder experimentar outras formas de produção de imagens, expandir seu espaço de intervenção no mundo, e estabelecer mecanismos que rompessem com a idéia de uma organização formal fechada e estável.

A diversificação das mídias em Antonio Dias iniciou-se no período em que o experimentalismo fervia no país e no mundo. O desafio, porém, estava longe de ser apenas a experiência com novos meios; "havia que se perceber as extensões e os limites dessas linguagens e, principalmente, colocá-las a serviço da inteligência do trabalho de arte.

O importante nas experiências de Antonio Dias é que ele soube, como poucos, penetrar no mundo exclusivo dessas mídias, compreender as especificidades de cada técnica, a ponto de fazer, não uma transferência ou uma acomodação de seu repertório usual, mas de criar formas que se integravam necessária e absolutamente àqueles novos meios. As imagens são diretamente vinculadas aos suportes utilizados. Não se trata de uma forma deslocada de uma tela ou de um desenho para a película. É o mundo da projeção, da luz, das transparências e dos circuitos que dá às imagens a possibilidade de sua *revelação*."[5]

Faz parte da obra de Dias, até hoje, experimentar formas diferenciadas para a expressão de suas idéias e de seu imaginário, e ele chegou a assumir a experimentação como *atitude*, como maneira de interferir na ordem do mercado e na política institucional. O curioso é que, se nas décadas por excelência do experimentalismo – 1960/70 –, a foto, o vídeo e o filme constituíam canais avessos à ordem mercadológica e museológica, hoje, são veículos perfeitamente assimilados, sobretudo a fotografia. Conclui-se, inclusive, que vivemos agora um verdadeiro *boom* da produção artística fotográfica. E o próprio Dubois chega a perguntar: "A fotografia é arte? Ou a arte contemporânea tornou-se fotográfica?"[6]

Assim como Dias, diversos artistas da vanguarda experimental brasileira e da atualidade fizeram ou continuam fazendo uso da fotografia em suas obras, mas muitos deles em caráter esporádico, em determinado trabalho ou conjunto pontual e ocasional de trabalhos. Existe, entretanto, uma fatia considerável da produção, sobretudo nos dias de hoje, que se dedica de modo exclusivo a criar nessa mídia. Miguel Rio Branco, por exemplo, é um desses casos, e de inegável importância.

Há trinta anos trabalhando com o suporte fotográfico, Rio Branco tem se destacado pela exaltação cromática, pela luminosidade barroca e a atmosfera dramática. Embora aponte para questões como o fervor místico, a violência, a morte e a sexualidade, com imagens que decerto encontram eco no discurso de Bataille,[7] seu trabalho não se esgota na realização de fotografias, sejam elas apresentadas sobre papel ou em diapositivos projetados.

O trabalho de montagem, de edição, os cortes, fusões, transparências e colagens – com os quais lida na elaboração de ambientes/instalações ou na publicação de livros – é que imprime a cadeia rítmica das imagens, sua temporalidade no espaço, sua descontinuidade. Associando a fotografia a outras matérias – espelhos, vidros, jornais, tecidos –, Rio Branco monta um caleidoscópio de imagens em permanente processo de fragmentação e fusão, compondo um magma de recortes, e interligando poeticamente os próprios *cuts* que fundamentam a fotografia.

Hoje, mais do que nunca, a fotografia, quando inserida na área das artes plásticas, está assumindo o campo total da imagem. Esse é um fato que, inclusive, tem contribuído para que alguns teóricos pensem o fenômeno da arte pelo discurso nascente da fotografia. Ao invés de ser um dos elementos da obra de arte, ela *é* a obra. Mídias fundidas, perplexidade teórica. Esse tem sido um dos principais dilemas do pensamento, o mesmo acontecendo para o discurso das obras de arte em filme e vídeo, dilema que remonta à tradição do pensamento dicotômico do Ocidente, tão recentemente contrariado na filosofia, e que fomenta e re-atualiza o já histórico debate sobre a distinção das áreas de competência de cada arte.

A fotografia, ao tornar-se cada vez mais dominante, e ao efetivar de maneira absoluta o campo da imagem e as ideações do artista, cria, por outro lado, um problema novo para o observador, e também para a crítica. Maior acuidade e intuição serão exigidas para que se separe o joio do trigo, e se possa reconhecer quais, dentre tantos trabalhos surgidos fotograficamente, são de fato obras de arte.

Notas

1. DE DUVE, Thierry. *Resonances du readymade: Duchamp entre l'avant-garde et tradition*, Nîmes, (ed) Jacqueline Chambon, 1989.
2. BENJAMIN, Walter. *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.
3. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus, 1994.
4. Idem.
5. CANONGIA, Ligia. *Antonio Dias: O país inventado*, Vitória, Museu Vale do Rio Doce, 2001 (no folder da exposição).
6. DUBOIS, Philippe, op. cit.
7. Georges Bataille, escritor e pensador francês, que construiu sua obra do início a meados do século XX. Seu livro *L'érotisme* trata o tema como um interdito social, por ser avesso ao mundo da ordem e do trabalho, e poder gerar a violência. O autor interliga sexualidade, religião e pulsão de morte como práticas e instintos, respectivamente, de liberação e contenção, oriundos do mesmo impulso erótico.

Corpo e vídeo em tempo real

Christine Mello

Na contemporaneidade, dos estudos inseridos na área da biologia aos estudos na área das tecnologias da informação, encontramos noções de que o corpo é uma forma viva, um organismo complexo, um sistema coordenado por circunstâncias que se relacionam entre si. Compartilhamos um momento em que o corpo natural e o corpo artificial confluem e a ciência torna a comunicação entre o cérebro e o computador uma via de mão dupla. Em nosso cotidiano, as relações com as coisas do mundo são cada vez mais mediadas, interfaceadas pelas máquinas. O corpo tem uma função híbrida, torna-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e sintéticos, uma estrutura fluida, ou dinâmica, como uma comunidade em que todos os elementos acionam intercâmbios, ou mesmo como um ambiente capaz de ser transformado e moldado.

Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas sensíveis e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade.

Artistas que desenvolvem trabalhos em torno das relações arte/vida, da arte interativa e da performance, costumam enfocar aspectos do corpo híbrido em suas obras. São movidos pela idéia do corpo em deslocamento e do senso de que mente/corpo interagem com uma grande gama de realidades para além da fisicidade do corpo biológico. Tais criadores exploram campos novos da percepção e atuam com processos emergentes nas artes, muitas vezes em ações que utilizam o tempo real. No Brasil, desde que, em meados dos 1960, Lygia Clark instaurou seus objetos relacionais, como *Diálogo*, em que uma máquina ocular acoplada ao mesmo tempo a duas pessoas é capaz de oferecer situações diferenciadas de relação com o *outro*, mostrou-se que esses objetos maquínicos são veículos para expandir a experiência corporal e definiu-se o início de um trabalho conceitual em torno do corpo como aparato sensorial e coletivo. Em 1997, Diana Domingues, na videoinstalação interativa *Transe-e: My Body, My Blood*, apresentou a idéia de um corpo tecnologizado, que conecta em tempo real a energia natural do corpo, por intermédio do sangue, à energia artificial das máquinas. Livre de dicotomias entre interior/exterior, o corpo amplia domínios em trabalhos como estes produzidos

com o meio eletrônico, até então não-suspeitos em suas relações entre os dispositivos e o imaginário.

Os estudos aqui traçados abordam o corpo como experiência de arte, em manifestações específicas realizadas no contexto brasileiro por intermédio do vídeo. Destacam algumas maneiras de como o corpo tem suscitado práticas estéticas/ políticas no campo da arte contemporânea e o contexto no qual esses trabalhos são gerados. Interessa-nos o corpo compreendido como organismo cultural, que cria significados por intermédio de sua mediação, ou embate direto, com mecanismos de registro da imagem – nesse caso com a câmera videográfica.

Videoperformances: práticas estéticas e políticas

Um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera, no ambiente externo de uma casa. Nas mãos, agulha e linha preta. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada, com as unhas pintadas de esmalte – em cor suave – deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance, em tempo real, frente a uma câmera de vídeo. Como resultado da ação, após dez minutos ininterruptos, sem cortes, vemos inscrito "MADE IN BRASIL" (com s) na sola de seu pé.

A que estratégias recorrem os artistas que lidam com o vídeo para darem conta das abordagens em que se insere o corpo contemporâneo? De que diferentes maneiras as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação e são capazes de gerar formas simbólicas que reflitam isso?

Deparamo-nos muitas vezes com situações inusitadas – como esse vídeo de Letícia Parente intitulado *Marca registrada* – que remetem à destruição da noção de um corpo meramente passivo e que apontam para a urgência de um corpo ativo, que intervém de forma crítica e desloca de modo subjetivo o eixo de discussões até então não-previstas por estas novas realidades.

Os artistas que introduzem a arte do vídeo no Brasil revelam a presença do corpo em muitos dos seus trabalhos. Apresentam, em sua grande maioria, práticas performáticas, captadas em tempo real e criadas especialmente para o meio videográfico. Diferentemente de outros países, que produzem nos anos 1970 performances e *body art* em espaços públicos, no Brasil tais manifestações são recriminadas, censuradas, pelo fato do país estar sob o domínio da ditadura militar. Tais trabalhos são realizados, dessa forma, em caráter mais privado, cuja audiência, ou partilha da ação, é produzida não em contato direto com o público, mas sim em contato direto com uma câmera de vídeo. Nesse contexto, é possível observar que no Brasil não encontramos nessas práticas meros "registros" de ação performática, mas sim o diálogo contaminado entre corpo e vídeo, ou a chamada videoperformance.

O que traz coesão a trabalhos como os de Letícia Parente aos de outros artistas, pioneiros do vídeo no Brasil, como Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade, realizados no mesmo período – em torno de 1974 e 1980 – aos de Amílcar Packer, Carlos Magno, Corpos Informáticos, Dora Longo Bahia, Fernando Lindote, Gisela Motta, Inês Cardoso, Leandro Lima, Lia Chaia, Neide Jallageas, Nina Galanternick, Paula Garcia, Teresa Siedt e Wilton Garcia, produzidos mais recentemente, entre o final dos anos 1990 e o início do século 21? Trata-se de práticas poéticas entendidas como videoperformances, captadas em tempo real e criadas especialmente para o meio eletrônico. O resultado situa-se no limite de saber onde termina o corpo e começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Encontramos nessas obras a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.

Como sabemos, vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e a duração de tempo necessária à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico. É necessário, porém, conforme argumenta Arlindo Machado, serem distinguidas duas perspectivas diferenciadas da transmissão direta da mensagem audiovisual no meio eletrônico: a do tempo real, que diz respeito à simultaneidade do tempo simbólico com o tempo de exibição das imagens e sons, e a do tempo presente, que diz respeito ao que reconhecemos como o tempo ao vivo, ou à simultaneidade do tempo de emissão com o tempo de recepção (Machado, 1988, 67-82). Para Machado, no caso do tempo real, encontramos as performances de vídeo em tempo real, bem como a idéia de presente simulado. Já no segundo caso, no caso do tempo presente, ou o tempo ao vivo, em que há a transmissão de imagens no mesmo momento em que ocorre a sua captação, o trabalho de arte se confunde com o seu próprio processo de elaboração e, não havendo possibilidade de controle sobre o motivo enfocado, a obra se torna inteiramente uma questão de presente exercido, da ordem do acaso e da imprevisibilidade.

Com a utilização do recurso criativo do tempo real no vídeo é possível observar que a obra passa a existir não apenas como o resultado de uma manifestação acabada, mas esse tipo de estratégia estética ressalta o próprio processo de elaboração da obra como forma constitutiva da construção de sentidos. As circunstâncias de criação com o vídeo em tempo real dizem respeito a permitir que o espectador compartilhe a experiência do trabalho no decorrer do mesmo tempo em que ocorreu o "ato" e não necessariamente oferecer estruturas significantes encerradas em si mesmo ao espectador. Há, dessa maneira, a transformação de uma lógica de prática artística – calcada em idéias estruturalizantes e formalistas – para a lógica orgânica da prática vivencial, por meio de um mesmo tempo vivido simbolicamente entre quem faz e quem recebe a obra.

Na direção das performances de vídeo em tempo real, *Marca registrada*, de Letícia Parente, dialoga com outros trabalhos extremamente radicais como os de Sonia Andrade – realizados também nos anos 1970. Esses trabalhos de Andrade são apresentados como uma série de oito vídeos. Em um deles, "com martelo e pregos, a artista prende a própria mão sobre a mesa, em outro ela envolve seu rosto com fio de náilon até a sua total deformação, e em um outro corta os pêlos do corpo com uma pequena tesoura, mutilando sua aparência"[1]. Da mesma forma, Anna Bella Geiger cria a videoperformance *Passagens nº 1*, em que conceitualmente gera uma "travessia virtual" numa escadaria, com a linguagem da tessitura eletrônica. Nessa mesma geração de artistas e obras Ivens Machado realiza *Versus*, em que a câmera registra em simultaneidade ora o rosto do próprio artista, ora o de um outro homem, em certo ângulo da parede. Em *Sobremesa*, Paulo Herkenhoff literal-

mente ingere notícias de jornal que abordam o universo oficial da arte, sob o domínio da ditadura, mastigando-as e engolindo-as diante da câmera. Obras do período pioneiro, elas indicam um ponto de partida para a arte do vídeo no Brasil e suas intersecções entre arte e política.

Videoperformances: das experiências pioneiras às contemporâneas

É interessante notar que muitas das manifestações performáticas com o vídeo observadas no período dos anos 1970 ressurgem mais recentemente, embora os contextos, de modo geral, sejam completamente outros. Esse é o caso da videoperformance *Desenho corpo* (2002) de Lia Chaia, um exercício limítrofe entre corpo e vídeo. Nessa obra, a artista está nua diante da câmera. Ela desenha sobre seu próprio corpo, com uma caneta esferográfica de cor vermelha, ao ritmo de uma música que a acompanha. Ao iniciar o processo de desenhar sobre a própria pele, Chaia não sabe em que momento terminará a performance, pois a mesma tanto poderá ter como limite de duração o tempo da fita Mini-DV (uma hora) quanto o tempo de desgaste da tinta da caneta. No decorrer do desenho, as linhas traçadas pela caneta transformam seu corpo numa imagem de chaga. O vermelho da caneta toma conta de toda a cena, e a superfície do corpo confunde-se com as linhas e os pixels da superfície da própria imagem videográfica. O gesto de Lia Chaia de intervenção na própria pele faz com que repudiemos a imagem, a estranhemos por completo. Ao final, o trabalho termina aos 51 minutos, no momento em que termina a tinta. Na performance de Lia Chaia diante da câmera de vídeo, acompanhamos durante seus 51 minutos de duração toda a ordem de interferência e estranhamento visual num corpo absorvido entre as dobras da vida pública e privada: um corpo midiatizado a partir da sua transformação diante do aparato eletrônico. Ao mesmo tempo, o corpo-vídeo de Lia Chaia nos revela uma nova ordem de manifestação subjetiva, no nível da micro-política, enquanto corpo desejante, transformador, aberto em sua intimidade e consciência crítica à experiência artística.

Desenho corpo constitui um repertório de visão sobre o corpo na contemporaneidade. Como nas videoperformances pioneiras dos anos 1970, nessa obra, é o corpo em performance, em relação direta com a câmera, que constrói a ação narrativa. Tal tipo de manifestação tangencia o momento em que seus criadores se auto-referencializam e associam o seu próprio corpo no cerne da prática discursiva, convertendo o vídeo em uma ferramenta conceitual na produção artística. É por conta da atitude de expor frontalmente esse corpo em tempo real, e, por conseguinte, compartilhar simbolicamente com o público o processo ao qual ele é submetido – possibilitando a inserção ininterrupta de todo o processo criativo, do tempo e da ação contínua – que obras como *Desenho corpo* de Lia Chaia tem a habilidade ainda hoje de expor o corpo em seus esgarçamentos, seus percursos gestuais, suas contundências, suas ações limítrofes, estranhas de serem absorvidas.

A diferença entre as videoperformances realizadas nos anos 1970 e as realizadas mais recentemente reside no contexto de criação de cada época. Tanto em um quanto em outro contexto, corpo e vídeo são revelados como instrumentos políticos, como fronteiras de manifestação estética e atribuídos como mecanismo de circulação de mensagem e idéias.

Em relação ao maquinário videográfico oferecido na atualidade, os equipamentos existentes na década de 70 eram raros, eminentemente analógicos, pesados e de difícil acesso. Embora o vídeo representasse o mais puro campo do experimentalismo, uma tecnologia emergente, ou a vanguarda dos meios eletrônicos, não foi permitido aos seus pioneiros no Brasil o acesso aos equipamentos de edição. Usavam o Portapack[2] da Sony, que ora lhes era disponibilizado por um amigo – vindo do exterior com a novidade –, ora por alguma instituição que os cedia para a produção específica de um trabalho, ora eram adquiridos de modo ilegal, clandestinamente, por contrabando. Associavam em suas obras o conceitualismo, a performance e a *body art*, bem como questionavam os meios de comunicação de massa.

Ao longo dos anos 1980 e início dos 1990, os processos de trabalho entre corpo e vídeo são apresentados de forma bem diferenciada. Há uma crise de identidade, e mesmo que o país respire ares outros que não os do totalitarismo, há um grande ressentimento. Em decorrência disso, inicia-se também a busca por novas atitudes e processos de afirmação tanto política quanto estética. Enquanto os criadores do período pioneiro revelam uma resistência e consciência crítica em torno do poder autoritário do governo militar e da mídia televisiva, a geração que surge nos anos 1980 – que diferentemente da geração anterior cresceu vendo TV – busca, por outro lado, acrescentar a essa perspectiva crítica uma linguagem própria para o meio e gerar alternativas criativas de se relacionar com essa mídia.

Essa nova geração se organiza em torno à produção independente e à abertura de novos circuitos de exibição para o vídeo. Os trabalhos de vídeo desse período processam o corpo por meio dos procedimentos de manipulação e edição das imagens. Eles tendem de uma forma geral a fragmentar o corpo e a decompô-lo em um ritmo alucinante. É na reconstituição desses fragmentos multifacetados do corpo que ocorre a visão de organismo e de uma nova imagética para ele. Nesse período, o corpo recebe toda ordem de interferência no vídeo. Ele é reticulado, multifacetado e segmentado. Os inúmeros efeitos introduzidos pelo computador na edição, as alterações de velocidade, as fusões, os frenéticos movimentos de câmera e os compassos ritmados dos cortes impedem que o corpo seja visto nas variações lineares do tempo real.

Já em torno dos anos 1990, os artistas que trabalham com o vídeo no Brasil deslocam suas visões para noções de um corpo híbrido, ou um novo corpo que emerge. O corpo passa a ser modelado e transformado com os recursos propiciados pelos meios digitais. Toda ordem de artifício é possibilitada à imagem e a veracidade entre corpo real e corpo construído passa a ser questionada. Com a inserção dos computadores na cena cotidiana, intensificam-se as relações entre o homem e as máquinas de modo geral, bem como há a ampliação do uso de câmeras de vigilância num amplo escopo. Verifica-se, nesse período, o corpo como potencializador dos trânsitos e das interfaces propiciadas por todo o universo da informática e pelas redes de comunicação, como a Internet e a telefonia celular. A partir dos recursos oferecidos pelos meios interativos, as experiências de arte intensificam a partilha do gesto criador com o próprio

receptor, reconfigurando, desse modo, seus diálogos em tempo real.

No início do século 21, o vídeo no Brasil já se encontra consolidado como linguagem, possui um caminho próprio no circuito das artes e é uma das tecnologias mais próximas e acessíveis aos artistas. Insere-se plenamente no contexto digital, com câmeras leves, uma variedade de aplicativos de edição, bem como enorme difusão e atualização tecnológica propiciada por sua associação ao computador. Não se trata mais – como no período pioneiro – da exploração de uma inovação tecnológica, mas de um campo de passagens expandido para as mais diferentes áreas.

Diferentemente dos anos 1970, fazer vídeo hoje em dia de forma rudimentar – ou seja, sem contar com a complexidade do processamento eletrônico – consiste, muitas vezes, em trabalhar na contra-corrente do sistema, no sentido oposto daquilo que já se estabeleceu reconhecer como o *mainstream* na linguagem audiovisual. Denota um retorno à tradição dos primeiros tempos, ao início de um ciclo de experiências – de cerca de 30 anos – como provável forma de reposicionamento e atualização dos conceitos lá contidos. Embora esses trabalhos sejam considerados na atualidade como de *produção caseira*, é possível observar que são obras sem nenhuma concessão, que não banalizam o corpo e tampouco elaboram cenas familiares ou reconhecíveis em nosso cotidiano. Dessa maneira, muitas das videoperformances produzidas hoje em dia recuperam as experiências em tempo real dos anos 1970, embora tangenciem um mundo contaminado pela proliferação das interfaces, das imagens de síntese numérica e dos tempos simultâneos das redes de comunicação on-line.

Espaços/tempos da subjetividade

No conjunto diverso das videoperformances aqui relacionadas – tanto em experiências como as de Letícia Parente nos anos 1970 quanto em experiências como as de Lia Chaia no início do século 21 – nos são permitidas visões particulares de corpo e vídeo, que causam incômodos, verdadeiros estranhamentos. Percebemos nessas obras estratégias estéticas em que o corpo não é meramente objetificado, mas sim agente – emissor e receptor ao mesmo tempo – do gesto performático e da criação de ações participativas. Nesses casos, o sujeito, embora aparentemente solitário, interage com a câmera e situa-se na maioria das vezes em dialogismo com os dispositivos. A imagem é centrada no ponto de vista da câmera videográfica e, na falta de contraplano, poderíamos identificá-lo como a dimensão da própria câmera, denotando uma quarta parede. A presença do "outro" é assim destruidora, diz respeito ao visor da máquina inserida no quadro discursivo. Em embate direto e em tempo real, é a câmera videográfica que acompanha toda a ação, questiona e traz à tona o conteúdo crítico.

A importância dessas experiências reside no modo como se expõe o corpo de maneira direta e testemunhal, no realismo com que os criadores manipulam a linguagem e no agenciamento dos conteúdos simbólicos da cena videográfica. Não se trata de percebermos necessariamente um corpo definido por intermédio do processamento eletrônico, mas sim, de identificarmos um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição, aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável.

Tais trabalhos de auto-imagem em vídeo mostram diferenças de atuação entre um corpo objetificado – como no caso da tradição da pintura e da fotografia dos retratos e auto-retratos – para um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é o responsável pelos desígnios no interior da obra. Cria uma espécie de ambigüidade, como se fosse possível haver autonomia entre o autor do trabalho e o corpo que atua no interior da obra. Um corpo enunciado pela máquina e exposto frontalmente por ela: ao mesmo tempo que é a enunciação, a mensagem, é ele também quem, ao vivo, de forma performática, tem o poder de dirigi-la e transformá-la. É nessa síntese, no embate não-hierárquico entre corpo e tecnologia, que tais videoperformances se concretizam. Um não se sobrepõe ao outro, eles dialogam entre si. Em grande parte, é na ação do vídeo, em tempo real, captando todo o processo criativo, que são possibilitados tais espaços novos de identidade para esse corpo que emerge. Uma experiência do movimento, do tempo não-estático, que oferece, trabalhos artísticos inusitados e carregados de subjetividade.

No desejo de um corpo atuante, a idéia de um exercício político. Num tempo mediado pela tecnologia, esses trabalhos inserem corpo e vídeo conceitualmente no campo da arte/vida. Num momento em que a contemporaneidade aponta para a idéia de um corpo acoplado às máquinas como um sujeito interfaceado e que acena para a perspectiva de criação de membros artificiais-inteligentes para seres humanos, esses corpos-vídeos subvertem a lógica predominante ao insinuarem que a idéia de corpo não pertence a categorias idealizadas, mas sim a um estado de questionamento de suas potencialidades sensíveis. No embate aberto e simples, bem como no jogo limítrofe entre corpo e mídia eletrônica, encontramos uma postura estética direta, do universo do que possa ser considerado como o mais puro registro de ação, ao que poderíamos interpretar como novas perspectivas poéticas na arte. Esses corpos-vídeos ampliam, assim, domínios da linguagem e causam deslocamentos.

Corpo e vídeo são tratados nesses trabalhos como práticas estéticas e políticas, como espaços/tempos da subjetividade, como campos de experiência em que se tem a oportunidade de operar alguns dos muitos trânsitos e cruzamentos críticos entre o homem e a máquina.

Versão revisada pelo autor para esta publicação. [N. O.]

Situações transitivas

Discurso aos Tupiniquins ou Nambás

MÁRIO PEDROSA

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano maior ou francamente mais abaixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista. Nos velhos países de franca civilização burguesa não é assim, e o caminho da arte bifurca-se ou trifurca-se, em veredas que sobem na escala social para perder-se nos vértices das diversas elites que se fixam no delta extremo das especializações ou que fluem para baixo como um filete d'água que desaparece no subsolo ou estanca em charcos. Nunca tantos ismos cobriram áreas tão pequenas, singulares e extravagantes para consumidores tão refinados ou mais sutis. Nos outros países aquelas filigranas ou ramificações chegam como subprodutos elitistas das orlas das capitais, dos aeroportos cosmopolitas, dos *shoppings* ou supermercados e hotéis transnacionais. Fora dessas áreas há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade. A arte nesses rincões tem suas raízes na natureza ou tudo o que a esta pertence – terra, pedras, árvores, bichos, idéias ou quase idéias que escudam dificilmente das coisas e das gentes que com estas convivem, com estas se misturam ou talvez se completam. Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triédrico da dialética, que terminaria, ainda que provisoriamente, em uma síntese. O que aqui acontece é outra coisa, é o nascimento de um quarto reino mais para lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte. Esta não é uma afirmação tão audaciosa quanto parece. Para demonstrá-lo basta levantar a seguinte questão: quem criou a arte? O homem. Como? Quando? Toda a história da arte está hoje em irremediável decadência ao tentar responder à pergunta. O estado da questão está agora tanto mais inextrincavelmente confuso quanto se levanta hoje nas grandes metrópoles uma plêiade brilhantíssima, cultíssima, de espíritos para proclamar que a arte morreu. Outros, talvez não menos brilhantes, dizem que não, e defendem com unhas e dentes as instituições dedicadas à promoção da arte. É claro que a arte não pode morrer porque ninguém a pode matar, uma vez que está condiciona-

da não só à história do homem como também à história mesma da natureza. O que acontece é que existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são. As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida em que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. Chama-se arte, sob este condicionamento, algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que traduz objetos *sui generis* que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor, quer dizer, não em função utilitária direta, como mesa, armário, urinol. Há bastante clientes para consumo destas coisas. Enquanto haja clientes para comprá-la esta "arte" existe. É claro que se fazem muitas promoções para que o distinto comércio prossiga; para isto superabundam galerias, museus, bienais, trienais etc. É sintomático que esta atividade esteja hoje submetida à vastíssima indústria da publicidade, que a protege e assegura seu progresso e sua persistência. Aqui, e definitivamente, a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual. E não há que chorar por isto; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica, condenada de antemão como uma das muitas restaurações das quais a história da arte ainda recente conhece tantos episódios fracassados. Os artistas, os críticos, estetas e até sociólogos, condutores do mundo das artes e de outras coisas das grandes metrópoles, sabem melhor que ninguém que o "revivalismo" é uma falsa solução e, conscientes desta falsa via, eles se lançam na direção contrária ao vanguardismo.

Nestas metrópoles pós-indústrias, de avanços tecnológicos vertiginosos, as vanguardas artísticas sucedem-se dia a dia, levadas por uma necessidade premente de mudar o produto para contentar uma clientela que não gosta em geral de investir no já visto, como os artistas, principalmente jovens, tampouco gostam de repetir o que se está fazendo. Não é mudança de estilo, como nas grandes épocas, o que se verifica no domínio das artes plásticas, é antes a estilização ou o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e América.

Nos países da periferia, na faixa do subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isto nossos artistas "de vanguarda" estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade. Esta corrida – as estatísticas o demonstram cada vez mais – é uma vã e triste ilusão. Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Esta disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica em que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério. A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *raccourci* da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade "desenvolvimentista" que é a barra em que se apóia o espírito colonialista. Este implica a estilização do automóvel e seus complementos que vão até o vestir, a casa, o viver, a decoração, a recreação. Para o seu desenvolvimento, a Tanzânia preferiu o ensinamento da China; Saigon, o de Washington. O símbolo do progresso daquela foi a estrada de ferro, o desta foi o bordel. São estas opções fundamentais. Pela lentidão mesma do seu desenvolvimento, a arte dos nossos países já não poderá repetir a evolução dos países industrializados. A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências.

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente; porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. São muito diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas. Na verdade, a qualidade da vida, como se diz hoje no jargão político da Europa (França), difere da de nossos povos, como o pisco do vinho. Os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros inconfortáveis do passado. Os ultramodernismos e alguns de seus progressos, de molde comumente americano, estão umbilicalmente vinculados a nossas favelas e *barriadas*. O paradoxo é que estas são as que não mudam, como não mudam a miséria, a fome, a pobreza, choças e ruínas. Mas é por aí que passa o futuro. Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna. Necessariamente, instintivamente, esse futuro recusa os produtos ultramodernos das áreas adiantadas da civilização "transnacional", que de futuro só apresenta a aparência. Efetivamente, o que ela nos propõe como futuro são na realidade variantes do *status quo* que o imperialismo trata de defender por todos os meios, inclusive a guerra. A única arte suscetível de renascimento, quer dizer, de encontrar continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas, não pode resultar de idéias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional. No entanto, é desta derivação abstrata que se nutre o processo da sucessão obrigatória das vanguardas já aqui analisadas. O mapa das escolas, ismos e estilos que se sucederam a partir, digamos, da *pop art* anglo-americana, indica a origem derivada dessas sucessões.

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero suas populações (assim o crê e disto adverte à sua gente o presidente do Banco Mundial, o senhor McNamara), mas elas não estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sadomasoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural para serem levadas ao suicídio coletivo. É mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o *status quo*. Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para

conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isto senão uma revolução. A única realmente suscetível de mobilizar os povos da maioria da humanidade. A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século.

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os "danados da terra". Puro visionarismo? Dá no mesmo. É talvez um ponto de partida metodologicamente necessário para abarcar em sua totalidade a vasta problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre o imperialismo, seus satélites e acaudilhados, tacitamente mancomunados para defender, em última instância, por todos os meios, o *status quo*, e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não-brancas, condenados como por uma maldição bíblica à fome e ao atraso. Quem esquece esse dilema preliminar não pode falar. Já está mobilizado pelo outro lado, pelo lado de cima. Já se colocou, mesmo que não saiba, na outra perspectiva de que nos fala Samir Amin.

Daqui se pode entender a profunda diferença entre o que ainda se conhece por arte no hemisfério dos ricos e imperiais e o que pode ou deve surgir em nossos mundos deserdados.

A arte, na medida em que existia entre os burgueses imperialistas, é cada vez mais um claro capricho, de luxo, estetizante, que se consome a si mesmo, indiferente a tudo o mais. Estudando o panorama da arte de seu tempo, em pleno triunfo do fascismo, Walter Benjamin via no manifesto futurista de Marinetti sobre a guerra da Etiópia "a perfeita revelação da arte pela arte", o coroamento de sua suprema palavra de ordem: *Fiat art, pereat mundus*. Comentando este alto pensamento da estética fascista, Benjamin alcança tal acuidade que suas palavras de então, 1936, são de uma atualidade espantosa:

"Ao tempo de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo; ela se fez agora seu próprio espetáculo. Tornou-se ela bastante estranha a si mesma para conseguir viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem".

Uma geração depois do filósofo, quando uma segunda guerra imperialista passou, mais devastadora ainda que a primeira, a arte continuou sua carreira inexorável para o ocaso, ainda que esta carreira não se fizesse linearmente e sim aos tropeções, com fulgurantes espasmos revolucionários, que dada e o surrealismo anunciaram e Marcel Duchamp, à sua maneira, incorruptível e laica, acentua nos momentos do antivaticínio e da contestação permanente. Consciência não profética, mas no fundo sistemática da negatividade, ele preside a evolução estética-não-estética do século. Atrás dele vêm os artistas de hoje, com suas proclamas revolucionárias. Um deles começa por refazer sua descoberta do *ready made*, mas substitui o primeiro exemplo histórico, "o urinol", pelo corpo vivo e belo de seu próprio modelo: é Pierre [Piero] Manzoni, que morreu aos 30 anos, em 1965, não se sabe de quê. De si mesmo? Depois, da mesma família, chegam os protagonistas da "arte corporal".

Como que amparando-se ainda no mestre incomparável e distante, atacam-se ao próprio corpo, invocando a tonsura que Duchamp se havia feito na cabeça, sob a forma de uma estrela. É impossível não evocar as velhas palavras de Benjamin, em face das experiências revulsivas destes ultralógicos niilistas da "arte corporal": "Tornou-se [a humanidade] [...] bastante estranha a si mesma para [...] viver sua própria destruição como um gozo estético de própria destruição como um gozo estético de primeira ordem". E logo a figura de Rudolf Schwarzkogler nos vem à mente: um ano mais moço que seu êmulo italiano quando morreu (1969), este jovem artista austríaco, arrebatado por seus impulsos autodestrutivos e narcísicos, inconformado com os determinismos atávicos da vontade de ser, iniciou uma série de atos de agressão ao próprio corpo e acaba por cortar o pênis, imolado a obscuras idéias (ou purgas?) pelas quais se matou. Estes atos de agressão ao corpo, objeto de adoração, de repulsa e ódio, abrem a série de ações que querem ser edificantes para a família da "arte corpórea". Seria simples demais, além de injusto, identificar formalmente a "estética" destes artistas, cujo pensamento explícito é negar toda estética, com a atitude tão claramente sádica de Marinetti e seus seguidores. Há uma diferença substancial entre os Marinetti de então e os artistas da "arte corporal" de hoje. Naqueles, os determinantes sádicos predominavam e Marinetti cantava de gozo ao espetáculo da destruição dos negros da Abissínia sob os bombardeios aéreos dos fascistas italianos, pálidos precursores dos bombardeios supermodernos dos americanos contra os vietnamitas de nossos dias. Nos artistas de agora, os atavismos que pensam sobre eles, sejam alemães, austríacos, italianos, americanos, franceses, são tão complicados que escapam à análise. Não se oferecem aos outros como espetáculo como faziam Marinetti e seus fascistas: se dão a si mesmos, pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca. A destruição volta-se contra eles mesmos, contra o que não são em seu ser mesmo; pura autodestruição, é esta que se dá em espetáculo – e espetáculo que pretende ser edificante. Querem edificar pela autodestruição. O ato estético, que sempre negaram, transforma-se em ato moral. Como qualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial, transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética *sem retorno*: decadência. Aceitam a morte como inevitável, em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida. Chegam ao *cul de sac* perfeito. Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar.

O destino nas ruas: intervenções no espaço urbano

WILSON COUTINHO

O *flâneur* de Baudelaire encontrava na cidade moderna o entusiasmo de uma visão que se esgotava no consumo da própria agitação urbana. O *flâneur* não é um vidente, mas um armazém de imagens. É fato que o *flâneur* não é um tipo criado por Baudelaire. Ele já se movia na Restauração, de Balzac, que criou o modelo. Baudelaire observou-lhe o apetite, esta função do Gosto, pantagruelicamente devorando o luxo, a luxúria e o mistério da cidade moderna: as vitrinas, o fru-fru das sedas das grandes damas, as carruagens, as prostitutas, o teatro, "o heroísmo da vida moderna", instalando-se na cidade.

Na mesma época em que Baudelaire escrevia seu famoso texto, em 1863, Nova Iorque era uma cidade provinciana, convivendo com o barulho da Guerra Civil. A idéia de cidade moderna era Paris. Poe, um americano, compreende um dos signos da cidade urbana moderna: o crime e o seu detetive, este descobridor da fatalidade e do desconhecido no aglomerado urbano. O *flâneur* é um esteta tanto quanto o crime é uma obra de arte. De Quincey daria a um livro de ensaios um título petulante: *O assassinato considerado como Belas-Artes*.

Quando Poe escreve *Os crimes da Rua Morgue*, em 1841, localiza sua ação em Paris, que desconhecia, e onde não existia Rua Morgue, mas o que lhe devia interessar era a organização da cidade moderna, com sua "polícia científica", concebida por Napoleão e Vidocq, a agitação da populaça e a excitação sensorial das luzes e obscuridades da cidade. "Então (ao cair da noite) nós íamos pelas ruas, de braços dados, continuando a conversa do dia, errando, ao acaso, até a uma hora tardia e procurávamos através das luzes desordenadas e nas trevas da populosa cidade estas inúmeras excitações espirituais que o estudo tranqüilo não pode oferecer". Assim se move o detetive criado por Poe, contemplador da Cidade. Esta estetização possui um sentido, que é diverso da especulação diante dos objetos industriais tanto como da cidade do século XX. Esta estetização é sensorial e perceptiva e não ativa e produtiva. Em certo sentido pertence à contemplação. Ou seja, a cidade é permeada de passividade para o recolhimento estético, que brota diretamente da novidade da cidade e de suas transformações. A diferença logo virá.

Na verdade, a cidade ou o novo espaço urbano não é tematizado pela pintura, no século XIX, mas sim a paisagem e a percepção de luminosidades não estão distante da percepção urbana dos literatos. Mas, já Seurat preocupa-se com esta fácil identificação

entre percepção direta e objeto pintado. "Vêem poesia no que faço. Não: aplico meu método e nada mais." Sabe-se de onde vem este método: das teorias das cores, ditas científicas, de Maxwell, Rood e Chevreul. É o século em que Comte procura alçar a biologia e a sociologia a conhecimentos supremos. Natureza, homem e vida social necessitam de uma organização racional, científica. Não que a cidade – nem a paisagem – ordenem-se desta forma; ao contrário, a cidade é inteiramente conclusiva. Em 1848, Baudelaire participa da insurreição popular nas ruas parisienses e entre os breves 18 de março até 27 de maio de 1871, a Comuna de Paris traz o "céu à terra". Além disto, como hoje, o crime é a revelação dos extremos do espaço urbano: descobrem-se as esquinas, o subúrbio ordinário, o casebre mal iluminado, o operário desempregado que assassina a irmã que se prostitui, o psicopata sexual que arrasta para o burburinho do cotidiano a sua demência desarticulada que a multidão averigua nas xilogravuras impressas em jornais populares expondo a cidade como fatalidade aberta ao imprevisível. Contudo, há método para perceber e acolher esta desarticulação. Neste caso, Zola não está distante de Seurat. Objetividade e ciência são elementos que procuram a compreensão deste cadinho, onde toda uma ordenação é desejada. Na medida em que o espaço urbano aumenta e se complica, torna-se cada vez mais lugar simbólico para a arte moderna e, em oposição, a cidade torna-se cada vez mais desconhecida. A cidade é uma fenomenologia. Desprende constantemente aparências que são reveladas pelo espectador que agora partilha de perspectivas descontínuas. Nadar sobrevoa, num balão, Paris. A cidade que fora, para o antigo viajante, algo presente no horizonte é agora uma coleção de perfis. Digamos que no passado, ela resumia-se a ser frontal. *Florence, dix-sept mille ville moindre que Ferrare et grandeur, assise dans une plaine, entourée de mille montaignettes fort cultivées*, escreve o secretário de Montaigne, acompanhando o filósofo na sua viagem à Itália. No século XIX, ela é um desdobramento perceptivo. Com humor, Charles Dickens faz Pickwick observar incessantemente uma única rua, que se torna um mistério para os seus olhos. "Tais, pensou o Sr. Pickwick, são as vistas estreitas desses filósofos que, contentando-se com examinar as coisas que jazem diante dele, não enxergam as verdades atrás delas. Eu também poderia contentar-me com olhar indefinidamente para a rua Goswell, sem o mínimo esforço por penetrar as ocultas regiões que de todos os lados a circundam".

Da fenomenologia de uma rua só aos assassinatos da Morgue, dos desenhos de Seurat captando trabalhadores com traços de *crayon* à exaltação da festa popular que Renoir deixará com suas pinceladas espaçadas, o espaço urbano significa um constante ato da vontade desveladora. Isso atrairá a modernidade do século XX. Léger colocará a rua no ramo das Belas-Artes e um "pedaço de vida" surge se vista do terraço de café, onde tudo se transforma em espetáculo. O espaço urbano é o Ser da obra de arte. Estetizado pela obra literária ou objeto para a arte, o espaço urbano deixa de ser uma experiência da percepção para receber sua ordenação racional. O planejador urbano é o homem da medida. É preciso mesurar a cidade para os seus habitantes. Se o método tinha sido uma maneira de o artista perceber a sua experiência, sem a desmesuração da percepção ou se poderia colocar a vida (é o caso de Zola) sobre determinações, uma nova experiência do artista encontra este mundo demasiadamente ordenado tempos depois.

Sem o sagrado, sem a política comunitária, sem mais a divisão entre o que é da esfera pública e o que é da vida privada, o espaço urbano torna-se diante da modernidade avançada algo que é duplo: lugar da singularidade, da irrupção da desordem e lugar da ordenação técnica, da massa que dilui o rosto singular. O espaço urbano objetivado pela técnica, pela polícia, pela introjeção da lei abstrata em todos indivíduos começa a se desconhecer como fundamento da beleza moderna. Torna-se objeto da malignidade, sem repousar em nenhuma ética, porque na cidade populosa, a adesão do indivíduo à lei não pressupõe nenhum laço afetivo com o outro. Na ficção contemporânea o horror é permanecer nas ruas. Depois, sabe-se: a rotina é o deus do sistema social. Whitehead mostrou que sem o encadeamento da rotina qualquer sistema social desaparece. Quando a arte foi para as ruas nos *happenings* dos anos 60, nas práticas sociológicas do produzir "choque" para o público urbano ou quando agora nos metrôs novaiorquinos ou nas nossas ruas avolumam-se signos anônimos é possível que haja a ilusão de romper com a rotina. O Maio de 68 na França, a última aventura do dístico surrealista, esta cumplicidade de Marx com Rimbaud, foi estancada quando a engrenagem social exigiu o relógio da rotina. Se não fossem os conservadores seriam os dançarinos que paralisariam sua Dança, porque seria necessário colocar mercadorias nas vitrinas ou organizar operários para a produção de aço para automóveis ou – vingado o sonho – carrosséis para girar a eterna rotina da Utopia Estabilizada. Courbet possuía sua razão específica: é preciso dar tiros nos relógios.

Desde Poe ou de Baudelaire o que pulula no espaço urbano é a câmara escura da Rotina. Digamos que é a sua Estética. A desordem, a agitação, o imprevisto, o novo repetido alimentam as intervenções simbólicas do artista. A modernidade – sabe-se – não são obras de arte moderna, mas sua ação e reação diante da própria modernidade, o que é um dos paradoxos sociais da obra de arte moderna. A modernidade e o seu espaço urbano carregam a individualidade para a sua dilapidação constante. E mesmo este espaço é hoje algo que se contrapõe ao sentimento moderno, transformando-se em passado. É hoje necessário reconhecer-se nos signos que propõem uma memória, um laço estreito com a pequena e desfavorável aventura com o passado: prédios, árvores, *habitats* que deixaram traços de convívio personalizado. É natural que sobre a individualidade despojada a obra de arte no espaço urbano proponha a sua afirmação. Mas de onde ela pode extrair a sua positividade e sua afirmação senão de algo que os indivíduos despersonalizados, esfinges de si mesmos, não conseguem suportar? Diante do jogo rotineiro e mecânico da vida, a obra de arte joga com o acaso – o feliz acaso – que devolve para as vidas individuais o que elas são e o que sempre foram: destino. Ao abrir-se para a identidade do indivíduo despersonalizado, a obra de arte mostra-lhe o que significou a sua perda individual: jogo e gozo aberto ao mundo, a sua chance de individualizar o seu destino como obra de arte, a sua chance de se reconhecer numa história que, ao lhe escapar, surpreende-o porque exige a sua presença, a sua intervenção não impessoal.

Regressão e tradição na arte contemporânea*

PAULO SERGIO DUARTE

Estagnação e desencanto encontram-se na base do fenômeno que se convencionou chamar de pós-modernismo. De um lado há uma espécie de mudança de velocidade e de direção no movimento das esferas da arte e da ciência, principalmente se examinarmos esta última do ponto de vista de sua instrumentalização na tecnologia. Enquanto o campo da arte parece ter encontrado e traçado seus limites no interior do horizonte histórico mais recente, a ciência e a técnica apresentam um movimento incessante e acumulativo dando fundamento à afirmação de Popper de que "O progresso contínuo é uma parte essencial do caráter racional e empírico do conhecimento científico; se deixa de progredir, a ciência perde seu caráter. É esse crescimento que a torna racional e empírica (...)".[1] Ambas as esferas – arte e ciência –, quando confrontadas com o mundo e com a vida, apresentam-se como um elenco de promessas não cumpridas. Nem a arte, explorando seus limites, reconciliou o homem com a natureza, nem o conhecimento científico e o desenvolvimento das forças produtivas construíram o mundo prometido há mais de duzentos anos. Dos fins não cumpridos, do fracasso teleológico, da desesperança, derivaria a situação *blasé* do intelectual contemporâneo. (E aqui, corrija-se logo o risco da generalização evitando enfiar o homem médio, o trabalhador "reificado" ou "unidimensionado", nesse bolo.) Este mantém seus deuses e seus mitos ainda que metamorfoseados. Para ele, o que alguns intelectuais consideram uma "reificação da vida", é amplamente compensado se houver a certeza da mesa farta, do descanso semanal, do acesso ao ensino fundamental e aos antibióticos, da casa própria. Enfim, ele quer a certeza de paz e sossego.

Podemos, portanto, depreender que o progresso atua de modo diferente no campo da arte e no da ciência. Para a ciência é elemento constitutivo do próprio conhecimento como uma exigência interna, na arte só se evidencia *a posteriori*, nas rupturas, nas cicatrizes que deixa no simbólico, na afirmação de uma diversidade de manifestações num mesmo momento histórico, onde fica impossível ser reduzida a um eixo linear. Uma produção artística não substitui a que lhe antecedeu por ser melhor, ou sua forma mais avançada, do mesmo modo que uma teoria da hereditariedade ou um teorema matemático.

Não podemos substituir as sinfonias de Beethoven pelas de Mahler, da mesma forma que se fez com a noção de *impectus* da fí-

sica medieval depois da descoberta da lei da inércia. A presença da verdade na obra de arte não está sujeita à evidência da demonstração, à prova de testes empíricos, nem comprometida com o real. Mesmo o leigo intui que Mahler pressupõe Beethoven do mesmo modo que o Barroco pressupõe o Renascimento e Cézanne pressupõe Manet e o Impressionismo. A idéia de progresso está, portanto, presente na história das formas.

Mas esta presença é distinta na arte e na ciência. Nesta, é inerente ao processo; se quisermos, o progresso é imanente à ciência. Não é possível fazer ciência através de movimentos regressivos sem conduzir à estagnação de todo um campo do conhecimento. E mais, na ciência a estagnação só é garantida através da ação exterior da ideologia. São exemplos clássicos desse caso a resistência da Igreja Romana às teses do heliocentrismo no início da era moderna e a "teoria" genética de Lyssenko na Rússia de Stalin. Tanto o geocentrismo como a "dialética da natureza" lyssenkista se sustentam em "visões de mundo" que o progresso da ciência contrariava.

Na arte, diversos períodos de sua história conhecem o retorno a valores do passado como condição para o avanço. Regresso e progresso tecem uma rede de interações extremamente complexas onde parecem ser mais imediatas que na ciência as determinações sociais quando observados certos momentos retrospectivamente. A Renascença é o mais tradicional desses exemplos onde valores do passado são revividos para fundar uma nova ordem estética. O neoclassicismo do final do século XVIII e início do XIX pode, igualmente, ser lembrado. Mais próximo de nós, o romance de Thomas Mann se funda nas conquistas da narrativa do século XIX, abrindo mão de experiências formais, sendo, de modo evidente, uma obra que vive intensamente o seu tempo. As relações da pintura de Bacon com o Expressionismo seriam da mesma natureza. A dimensão da questão histórica em Mann e existencial em Bacon nos deixam a impressão de uma ontologia prática que vivencia uma falta ao abrir mão do risco da experiência radical na linguagem. Mas, talvez por isso mesmo, parecem levar às últimas conseqüências, atingindo os limites da obsessão, suas escolhas, seus projetos artísticos. Num outro sentido e por motivos quase inversos, a mesma sensação nos é transmitida por obras como *Un coup de dés*, *Finnegan's Wake*, o *action-painting* e tantos outros trabalhos que marcam a modernidade.

Dessas rápidas observações pode-se concluir que as relações entre ideologia e arte gozam de certa intimidade ambígua e ambivalente. Os efeitos da reação católica à Reforma nos deram o Maneirismo e o Barroco além da Inquisição, a reação nazi e estalinista à modernidade capitalista no campo da arte nos deram uma lista de prisões, assassinatos e um realismo beócio.

Ora, o que está sendo chamado de pós-modernismo não é mais do que a emergência dos valores da sociedade de consumo ao campo da cultura dos especialistas num momento em que esses valores já se encontram disseminados na cultura do homem médio, na vida cotidiana das sociedades contemporâneas. Os limites traçados pelos trabalhos de um Picasso, de um Mondrian, de um Malévich, de um Pollock ou de um Rothko, para nos atermos aos exemplos da pintura, parecem desaparecer, ou melhor, parecem nunca ter existido. O mundo inaugurado por Cézanne deixa de ser marco de referência e assiste-se à regressão no sentido psicanalítico do termo. Recordemos o sentido freudiano do conceito com o apoio cuidadoso de Laplanche e Pontalis: "Num processo psíquico que contenha um sentido de percurso ou de desenvolvimento, designa- se por regressão um retorno em sentido inverso desde um ponto já atingido até um ponto situado antes desse. (...) No sentido temporal, a regressão supõe uma sucessão genética e designa o retorno do indivíduo a etapas ultrapassadas do seu desenvolvimento (...). No sentido formal, a regressão designa a passagem a modos de expressão e de comportamento de nível inferior do ponto de vista da complexidade, da estruturação e da diferenciação."[2] A grande novidade que nos trazem os capitéis e colunas dos prédios e ambientes arquitetônicos pós-modernos é a cultura do homem médio suburbano, distraído de interesses formais mais elaborados, ignorando-os mesmo, na sua preocupação com o bem-estar de sua família, que passa agora destilado e filtrado pelos especialistas. Não há retomada de valores do passado para construção do presente, nem haveria sentido para isso. Há, e assustam as conseqüências culturais da emergência da classe média, agora acompanhada de um redimensionamento da divisão social do trabalho, com a própria revisão radical do conceito clássico de trabalho que nos foi transmitido por Adam Smith e Ricardo.

Para quem observa a esfera da arte e sua história, os limites da modernidade se mantêm e não se encontram superados em nenhuma das manifestações chamadas de pós-modernas. Ao contrário, apontam para o caráter regressivo destas últimas, portanto, rompendo com a tradição da modernidade que era de trabalhar nos limites, na inscrição de sucessivas rupturas consigo mesma. Resta saber se o mundo que está sendo realizado no triunfo da razão, da ciência e da técnica, tão distante de suas promessas originais, tem necessidade de trabalhar com a noção de limite e com o conceito de História. Essa discussão extrapola o campo estético.

Notas

* Nota de 2006: Esse texto, escrito em 1987, aborda o tema do progresso na arte de forma diferente de minhas posições atuais. O mesmo tema voltou a ser tratado por mim de modo menos ambíguo no texto *As técnicas de reprodução e a idéia de progresso em arte* (1999). In: Duarte, Paulo Sergio. A Trilha da Trama e outros textos sobre arte. Org.: Luisa Duarte. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. Páginas 200-217.

1. Popper, K. R. Conjecturas e refutações. Tradução de Sergio Bath. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1972. P. 17
2. Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. Vocabulário da psicanálise. Tradução: Pedro Tamen. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1970. Páginas 567-568

Evento acha cidade morta dentro da cidade atual

LORENZO MAMMI

Desde a primeira exposição, no antigo matadouro, o *Arte/Cidade* procurou garimpar espaços que estivessem de alguma forma esquecidos ou invisíveis – invisibilidade de significados, que não exclui uma visibilidade física gritante, como o Vale de Anhangabaú, onde foi realizado o segundo bloco do projeto.

O *Arte/Cidade* 2, de fato, tratava de uma invisibilidade de superfície. O *Arte/Cidade* 3, ao contrário, descobriu uma cidade morta nas entranhas da cidade atual. O dado que mais impressiona, nessas ruínas, é menos a monumentalidade do que a proximidade de lugares densamente freqüentados.

Surpreende nunca termos visto esses espaços, como não vemos os trens que atravessam quotidianamente a cidade. À diferença de Rio ou Salvador (para não falar das metrópoles européias e norte-americanas), São Paulo é uma cidade cega, que não vê a si mesma. O grande mérito do *Arte/Cidade* é remexer nessa cegueira, cutucar a amnésia coletiva, não tanto de um ponto de vista do documentário, mas no plano do imaginário.

Ao trabalhar a cidade invisível como objeto visual e não apenas como história, faz com que ela seja percebida como algo que está aqui e agora, não só como signo do passado ou possibilidade no futuro. E nos obriga, por tabela, a nos interrogarmos sobre o fato de nunca a termos visto.

Contudo, o projeto parece-me estar numa encruzilhada: até agora, apresentou-se como exposição de arte, mas essa classificação torna-se sempre mais problemática. A arte não é a única maneira de intervir visualmente num espaço, embora tradicionalmente seja a mais prestigiosa. Mesmo em suas formas mais abertas (instalação, "site specific", "land art"), a obra de arte possui suas regras, sem as quais simplesmente desaparece como objeto estético: quando se instala num espaço, chama-o a si, faz dele o espaço da obra; e seu significado pertence à história da arte (às outras obras), mais do que a um espaço ou a uma coletividade, ainda que possa incidir sobre eles.

Nisso está sua autonomia, que não pode ser revogada. Mas é isso, justamente, que a torna difícil de ser manuseada, quando o discurso que se pretende fazer com ela não é propriamente ou apenas estético. O problema do *Arte/Cidade* 3, enquanto exposição de arte, não é a falta de boas obras (há algumas, embora não muitas, e pelo menos duas bastante significativas): o problema é que, se as obras fossem outras, o significado da exposição seria mais ou menos o mesmo.

Talvez isso se deva a uma evolução natural: à medida que avança, o projeto adquire espessura, seu sentido se solidifica. Por isso mesmo, o espaço de manobra dos artistas se estreita, e as possibilidades de gerar um significado autônomo se reduzem. Ou talvez a crise surja por termos chegado, dessa vez, ao cerne da questão: São Paulo não nasceu de um conjunto de moradias, mas de uma empreitada industrial, que já embutia em si toda a violência posterior.

A descoberta da cena do crime, a exumação do cadáver é tão impactante que não deixa espaço para comentários. As obras ficam à margem. Quem sabe não seja o caso, em vista de um *Arte/Cidade* 4, de mudar radicalmente de fórmula, pensar em algo que não seja propriamente uma exposição, ainda que conte com a participação de um ou outro artista.

No entanto, como disse, há pelo menos dois artistas que conseguiram se inserir com autoridade no projeto – não por serem necessariamente mais hábeis ou inspirados do que outros, mas por terem linhas de pesquisas que os colocam naturalmente na nova situação, sem sacrifício nem soluções forçadas.

O primeiro é Nelson Félix, que despontou recentemente como um nome de peso nacional, com duas esculturas que foram a melhor obra brasileira na última Bienal de São Paulo: naquela ocasião, duas grandes formas suspensas de mármore branco reproduziam seções do cérebro humano, mas, para um espectador desavisado, mais lembravam dois cetáceos encalhados. No chão, abaixo delas, havia fendas úmidas, como se daquelas formas pingasse uma secreção capaz de corroer o concreto. Era um trabalho baseado numa idéia do orgânico como metamorfose, geração e degeneração contínua de formas. A intervenção no Moinho Central vai na mesma direção.

O Moinho é um edifício de seis andares, de que sobraram pavimentos e vigas e quase nenhuma parede. Do ponto de vista formal, um prédio de múltiplos andares é uma diagramação do vazio, uma tentativa de reduzir o espaço aéreo em paralelepípedos.

Num prédio em ruínas, o espaço aéreo reconquista seus direitos: algumas divisões permanecem, mas revelam toda sua precariedade; o chão em que pisamos já não é tão chão como antes. Nelson Félix recortou grandes quadrados de concreto em um dos pavimentos, e os suspendeu por cabos de aço a poucos centímetros do chão do andar de baixo. A sensação de alarme, proporcionada pelo equilíbrio precário das grandes massas de concreto, mistura-se ao fascínio pela multiplicação de perspectivas que os recortes proporcionam, reproduzindo, na vertical, a mesma fuga perspectiva que a derrubada das paredes criou na horizontal. A destruição da arquitetura, antes de chegar ao mero informe, gera uma multiplicação de possibilidades formais – uma metástase perspectiva, como numa Prigione de Piranesi.

A outra artista que alcançou êxito pleno foi Laura Vinci. Aqui também a estrutura da obra transgride a estrutura do espaço, com sua divisão por pavimentos. Nesse caso, porém, não há recortes brutais: apenas um pequeno buraco, que deixa cair num sutil fio de areia. No andar de cima, a areia, amontoada na curva redonda de uma duna, abre-se progressivamente numa cratera, escorrendo para o andar de baixo. Uma construção em ruínas é uma construção que não consegue mais estancar o tempo. A areia é tempo enquanto erosão e tempo enquanto ampulheta. Mas, sobretudo, é tempo enquanto movimento que depende do vento, da umidade, do peso variável dos grãos e, no entanto, acaba criando formas perfeitas pela sua própria entropia, que equilibra e anula cada movimento com um movimento oposto.

Assim, o monte de areia torna-se forma exemplar de contínuo temporal, em oposição ao edifício, forma exemplar da descontinuidade da história. E a areia recobre esse cubo industrial com a mesma regularidade inexorável e doce com que já recobriu as pirâmides do Egito. No fundo, a coluna de areia que oscila ao vento no Moinho Central, medindo a distância temporal entre teto e pavimento, é uma versão mais incorpórea de outros trabalhos da artista: listras escuras que sugerem uma verticalidade possível ou serpenteiam no chão, deixando adivinhar uma curva invisível na atmosfera. De fato, desde que começou a fazer esculturas, Laura Vinci busca pontuações rítmicas do espaço vazio, mais do que volumes construídos.

O êxito dos trabalhos de Nelson Félix e Laura Vinci se deve sobretudo, a meu ver, ao fato de terem encarado o Moinho Central como um problema formal e não apenas como tema ou cenário. Assim, a história do edifício insere-se numa questão bem mais ampla: o contraste entre espaços ilimitados e construídos, tempos infinitos e descontínuos. O caráter individual e histórico do lugar não se dilui por isso – ao contrário, adquire maior pungência. E a obra de arte cumpre a função que, afinal, lhe compete desde sempre: gerar identidade entre particular e universal.

Arte & Cidade

Nelson Brissac Peixoto

Farei uma rápida apresentação de um projeto em busca de seu caminho organizacional ou institucional, na me-dida em que começou há dois anos, no âmbito da Secretaria Estadual de Cultura, na gestão Ricardo Ohtake, e hoje, em vista da crise enfrentada pelo Estado brasileiro e pelas estruturas públicas, procura caminhos fora das instituições públicas.

Gostaria de esclarecer aos convidados estrangeiros que acredito estarmos vivendo um momento histórico específico no país, um momento em que a produção da arte, especialmente da arte pública – e isso é uma discussão –, não pode ser feita sem considerar o âmbito institucional, organizativo. Hoje, no Brasil, a criação de arte é dupla, ou seja, enfrenta problemas exclusivamente estéticos e problemas de ordem política, econômica, de produção, que demandam invenção. Precisamos discutir alternativas de criação num sentido mais amplo do conceito de cultura. Por isso, mais que o projeto *Arte & Cidade*, essas serão as questões alvo de minhas considerações – na verdade, mais inquietações do que propriamente respostas.

Primeiramente, vou apresentar um resumo do que foi o projeto Arte & Cidade em suas duas versões iniciais.

No matadouro

No interior de um antigo matadouro abandonado, na Vila Mariana, abordamos o peso de uma cidade asfixiante, visando a trabalhar um universo cerrado, em que a falta de janelas provoca uma experiência direta de confronto com a matéria, com um *skyline* muito próximo, com o obstáculo. Um dos trabalhos apresentados nesse matadouro foi uma intervenção de Carmela Gross, centrado no chão e realçando a questão da gravidade.

O *videomaker* Éder Santos trabalhou imagens captadas em alta velocidade, das janelas de metrôs e trens. Depois, utilizando *slows*, provocava a reaparição dessas imagens, projetadas em montanhas de terra. Todo o procedimento realçava a textura da imagem-vídeo em confronto com a textura da terra.

Foi realizado também, pelo fotógrafo Cássio Vasconcelos, um painel fotográfico de 14m de comprimento, com uma montagem de cenas da cidade de São Paulo, com a tiragem em uma única foto e colada diretamente na parede.

O matadouro suscitou também todo um questionamento sobre o problema da história do local. O pintor Marco Gianotti fez uma

sala densamente vermelha, usando pigmento bruto, colado na parede.

A instalação *Inferno*, do *videomaker* Arthur Omar, usou cenas de violência urbana e de matadouro, na parte de baixo, e, na parte de cima, imagens de um céu com nuvens em movimento.

O músico e poeta Arnaldo Antunes trabalhou com *affiches* comuns de rua que anunciam shows, colando uns sobre os outros, e depois passou a rasgar pedaços desses lambe-lambes. O resultado são articulações inusitadas e novas das palavras, formando significados distintos.

O escultor José Resende trabalhou com um guindaste, que empilhava enormes blocos de pedras até atingirem um ponto máximo de sustentação. Toda a questão da sustentação e do peso era discutida nesse trabalho infinito de montar e desmontar aquela espécie de pirâmide de pedra.

Este foi o primeiro momento do projeto, no início de 1994. A segunda etapa foi realizada no final do ano.

No centro da cidade

O segundo evento, ao contrário do primeiro, foi realizado bem no centro da cidade, no topo de três prédios do Vale do Anhangabaú, em torno do viaduto do Chá, que é o mais importante da cidade. É, por certo, a região de São Paulo mais densamente percorrida durante o dia, grandes escritórios, movimento intenso...

Ocupamos o último andar desses três prédios e, ao contrário da primeira situação, em que tudo era circunscrito, aqui tínhamos de enfrentar essa deriva, e o público tinha de encontrar um pouco seu caminho, subir e descer dos prédios, percorrer obras. Em outras palavras, tivemos de enfrentar a questão dos espaços desmedidos, recorrendo a efeitos e próteses ópticas, a aparelhos e a todas as formas de ocupação de um espaço translúcido, extremamente leve, que apontava sempre para fora. Assim, aqui, a questão da janela foi dominante.

Um dos trabalhos mais significativos talvez tenha sido o do fotógrafo Rubens Mano. Era um trabalho noturno. Em cada um dos dois lados do viaduto, no topo de uma espécie de torre, ele colocou holofotes do Exército para iluminar aviões em guerra. Mas os holofotes ficavam deitados e criavam dois fluxos de luz que cortavam diagonalmente o viaduto, cada qual percorrendo o vale num sentido. Isso fazia com que os transeuntes que atravessassem o viaduto à noite fossem repentinamente iluminados. Por um único instante, a silhueta da pessoa ficava marcada por aqueles fachos de luz, sem que, no entanto, a sombra dela fosse refletida em lugar algum. Tínhamos uma reflexão sobre o inverso da fotografia, pois neste caso não se registra a imagem, com ênfase no caráter solitário e efêmero da presença do indivíduo na grande cidade.

Num trabalho de Regina Silveira, toda a questão óptica foi abordada numa anamorfose. Tratava-se de um olhar que só se conseguiria com uma câmera fotográfica ou se o observador se postasse no ponto central do trabalho, que foi instalado no quinto andar do prédio da Eletropaulo, ao lado do viaduto do Chá. Em cima estavam janelas verdadeiras e embaixo uma superfície de plástico com janelas pintadas, formando um "V" fechado. A forma era bem fechada, convergindo para o centro do trabalho. As janelas iam diminuindo de tamanho de tal forma que, do centro do trabalho, tínhamos a profunda impressão da falta de solo e de estar vendo as janelas da parte de baixo do edifício.

No trabalho de cinema interativo apresentado pelo artista Wagner Garcia, o público manejava um *stick* por meio do qual controlava a decorrência de uma trama que se passava em várias telas. Foi um exercício de participação ativa do público em imagens que estavam guardadas em memória de computador. Havia determinados momentos em que o público podia intervir, decidindo pelo andamento da trama que se desenvolvia ali.

O trabalho do cineasta Tadeu Knudsen fazia uma homenagem ao nascimento do cinema, à forma de projeção com a lanterna mágica. Ele montou uma tela de 30m de comprimento, com faixas sustentadas por balões, com uma fonte de luz muito forte e um tablado no solo. Assim, quem passasse por ali, poderia fazer seu teatro de sombras, que seria projetado na tela. Houve uma participação muito ativa de todos que cruzavam o Vale do Anhangabaú.

O artista Guto Lacaz construiu uma espécie de periscópio com 28m de altura, com espelhos na parte de baixo e na parte de cima. Quem passava pela rua e olhava pelo periscópio via, em tamanho natural e como se estivesse diante dela, o que estava acontecendo na exposição no quinto andar e vice-versa: Quem estava no quinto andar e olhava pelo periscópio via, no mesmo plano e em escala um para um, o que estava acontecendo na calçada. Esse trabalho não só provocava o público do ponto de vista lúdico mas, sobretudo, produzia uma inquietação a respeito das escalas, das alturas e das relações espaciais.

Com esses poucos exemplos procurei ressaltar que o projeto procurava reunir diferentes artistas, com diferentes linguagens e suportes, em diferenças situações na cidade. Destaca-se, também, o fato de que eles foram levados a trabalhar em situações não-usuais, com meios não-naturais a seu trabalho e a seus hábitos. Ou seja, o artista foi deslocado de sua situação de trabalho tradicional, no ateliê, na sala de montagem, e também conviveu com outros artistas.

Esses eventos foram preparados em vários *workshops* e reuniões, durante meses, nos quais se fez uma leitura desses espaços e se prepararam as obras e as intervenções.

Deslocamento e convivência

Gostaria de ressaltar que esse trabalho preparatório é parte constitutiva do projeto como um todo, no sentido de provocar um deslocamento do artista com relação a seus meios convencionais de trabalho e levá-lo a uma inquietação a respeito do outro, das diferenças quanto a outras linguagens. Essa convivência, apesar de muito tensa, é muito rica, muito criativa.

O que está sendo sugerido é que essas passagens de uma linguagem para outra, de uma situação para outra, essas interações é que constituem o cerne da produção artística contemporânea. É o que eu queria destacar, como base para estabelecer novos mapas e novas visões da cidade.

A meu ver, a cultura contemporânea só pode ser o reconhecimento dessas complexidades, dessas diferenças irredutíveis, que na verdade escapam a toda reunião catalogatória, a todo sistema. E isso exige uma constante negociação com todos os sistemas de significação, de socialização e de poder que, na verdade, constituem a cidade.

O que me interessa, no que podemos chamar de arte pública, não é o fato de que ela se dê na rua. É primordialmente o fato de que ela envolve um espectro maior de situações. E enfrentá-las exige maior riqueza de aportes, um diálogo mais amplo, lidar com

um número maior de tensões do que no trabalho em locais, institucionais ou não, já destinados a uma atividade artística. Esse é o contraponto que pretendo discutir.

Enquanto a arte clássica e a renascentista identificavam-se com a cidade, no sentido de que, em grande medida, elas ordenavam o espaço social e a visão da cidade, a arte contemporânea, ao contrário, reencontra seu papel na cidade justamente como indício ou trabalho sobre essas diferenças e essas multiplicidades.

Arte & Cidade

A arte, assim como a filosofia, é modo de habitar a cidade. E, nesse sentido, a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma. Ela apresenta o estado do tráfico de interesses, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana. É, sem dúvida, impossível fundar definitivamente as existências, garantir o lugar de cada um. Obviamente, essa vocação original, tradicional da arte é contestada pela fragmentação, pela ruptura, pelas tensões da grande metrópole. Definitivamente perdemos nosso *habitat*, a possibilidade do *domus*, da cidade que, em grande parte, através da arte e da política, subtraía e resolvia essas contradições.

Qualquer paulistano, que é assaltado na rua, a toda hora, sabe muito bem que estamos longe de viver ao largo das grandes tensões sociais características da cidade contemporânea. É essa a cidade em que vivemos. É essa a cidade com a qual o artista vai ter de conviver, se quiser ser artista. Se quiser trabalhar em uma redoma de vidro, ele procura um espaço protegido e aí não se fala mais de cidade. O artista urbano vive nessa zona incerta, dessas passagens todas, e é nesse contexto que a arte forte pode se fazer.

Ao mesmo tempo, a metrópole tende a fazer da cultura um museu. A indústria cultural, os hábitos, as tradições, tudo o que está em torno da produção cultural tende a conformar, a orientar, a disciplinar a cultura. Em outras palavras, a transformá-la em um museu no que ele tem de pior: um espaço onde todas as culturas, todas as diferenças são suspensas. Esse é o ideal da tradição de quem lida com a cultura e de quem consome cultura tradicionalmente. De fato, ao verdadeiro artista só resta pensar o que sobra, o que não se encaixa nisso, o que não tem lugar nesse processo de integração imposto pelo sistema de consumo da cultura. Ao artista cabe o impensável, o invisível nesse sistema. O artista é aquele que lida com o complexo, com o que não tem medida, que é justamente a megalópole.

Nesse sentido, intervenções urbanas como Arte & Cidade, como muitas que Anne Pasternak apresentou, não são propriamente arte na rua. Não são exatamente arte em espaço público, usando necessariamente suportes como muros, calçadas, meios de comunicação, em contraposição ao espaço interior, institucionalizado, das galerias e museus.

A cidade significa, antes, um novo campo, um espaço mais amplo, instaurado por essa intervenção e pelo objeto artístico, redefinindo as tradicionais contraposições entre interior e exterior, rua e galeria, ou seja, tornando muito mais ambíguas essas polaridades. Onde termina a rua ou uma edificação qualquer da cidade e começa o museu, é nesse limite que é interessante explorar essas tensões. Ao se pensar nessa linha, redefine-se nossa força.

Arte pública, para mim, pode sugerir a iniciativa de uma autoridade pública sobre um espaço comunitário. Ou seja, implica a polêmica sem fim sobre os critérios que o Estado deve ter para organizar a intervenção artística na cidade. Esse tipo de polêmica não tem sentido, nunca chega a lugar algum.

Espaço público em crise

O próprio conceito de espaço público está em crise. Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra. No Brasil, as estátuas e os monumentos são cercados de grades para evitar que a população destrua aquilo que deveria comemorar nossa história. O espaço privado é uma coisa invadida, assaltada, atacada. Em suma, a discussão sobre espaço público e privado é muito mais complexa do que a instituição tende a nos fazer acreditar.

Quando o espaço público está em crise, é preciso pensar que tipo de intervenção pode ajudar a nos relacionarmos com essa cidade contemporânea na qual o espaço público está em crise. Antes de mais nada, deve-se distinguir arte, por um lado, de administração do espaço público, por outro, pois esta última tende a ser feita cada vez mais pela polícia e, ultimamente, até pelo Exército.

Acredito que a intervenção artística contribui para redefinir o espaço urbano, ao criar novas tramas com a arquitetura e o urbanismo e as situações sociais ao redor. O que está em discussão é o espaço urbano, não o que já está garantido. O espaço urbano é o resultado da intervenção artística, não o campo pré-organizado, estabelecido para que isso se dê, caso a atividade artística tenha alguma força e alguma função. Intervenções como as apresentadas aqui não são, portanto, meras exposições coletivas. Na verdade, elas propõem uma adequação aos espaços e uma relação entre artistas e linguagem. É uma experiência do espaço. A cidade é pretexto para colocar a questão do lugar da arte, a questão da natureza do trabalho artístico e, por outro lado, a questão da cidade. Em minha opinião, as duas coisas vêm juntas. E implicam, inclusive, uma ruptura com o esquema tradicional da criação artística, com o gênio e o mecenas que banca o sujeito que faz uma obra, o artista e o trabalho artístico desligados dos processos de produção.

O artista não é aquele que pensa para que outras pessoas façam. No contexto que discutimos aqui o artista é jogado em uma situação na qual a produção do trabalho artístico é parte constitutiva do resultado final, em que sua participação no processo como um todo é parte constitutiva da obra. Ou seja, ele se relaciona com todos os processos: pedir permissão ou auxílio de organismos públicos ou privados, fazer as montagens e desmontagens, obter materiais complementares. Tudo isso passa a ser parte do trabalho artístico que, por isso, torna-se menos esquizofrênico.

A experiência da cidade passa a ser constitutiva do fazer arte, o que aponta para o surgimento da figura do artista como ser metropolitano – uma figura que está me interessando muito. Tudo isso obviamente traz à tona, mais do que nunca, a questão da atualidade da obra para um lugar, um sítio específico. Com a ressalva, sempre, de que são intervenções locais, ligadas à experiência e à história de determinado lugar. São intervenções modestas, muitas vezes muito efêmeras, ainda pontuais e, sobretudo, que reconhecem a complexidade da cidade.

A grande contribuição das décadas de 1980 e de 1990 é o reconhecimento de que a cidade é grande demais, complexa demais, confusa demais, agressiva demais para que um urbanista, um arquiteto, um único artis-

ta possa desenhá-la, possa impor a ela seus desígnios de leitura e articulação. A cidade já não se deixa mais reduzir como a grande utopia modernista e Brasília é exemplar quanto às ambições que se tornaram pequenas diante das situações urbanas enfrentadas hoje –, redefinindo claramente o que seja intervenção urbana, a experiência da cidade. O confronto com esse complexo imensamente grande passa a nortear e dar outra escala para a intervenção de cada um na cidade.

Esse caos urbano – e basta chover para tornar claro o que significa isso – é o pano de fundo de minhas questões. Nem é preciso lembrar as observações de artistas como Serra, de que a obra feita para um "lugar" não implica uma simples adequação às características históricas ou tradicionais desse local. A arte não vem ressaltar apenas os aspectos já inscritos no local, revelar uma magia que já esteve presente nele, reduzindo toda obra a decoração. Trata-se de se distanciar do conteúdo preexistente no lugar, adicionando algo a ele.

O trabalho de leitura que vem sendo feito é o de analisar o sítio e defini-lo em função da obra, não em função da configuração preexistente naquele espaço. O sítio é redefinido e não simplesmente representado. A força desses trabalhos traz isso. A obra para um lugar específico evidencia, então, que o local está em permanente mutação, que é um espaço de passagem. E é assim que experimentamos a grande cidade hoje. Não há referência a uma localização primordial, estável, ao nosso lugar de nascença onde tudo deu certo, onde há arvorezinhas, onde se passeia, a nossa casa... Há um espaço tensionado, questionado, difícil.

O artista não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário já garantido. Ele não trabalha com a imagem deles, mas com essa confrontação espacial. Ele procura converter esses locais de trânsito, típicos de nossa dinâmica urbana moderna, em locais de experiência.

A cultura contemporânea, porém, opera sempre de acordo com o dispositivo das instituições: os museus, os centros de novas tecnologias, os circuitos das grandes exposições que já chegaram ao Brasil, com a de Rodin –, tudo isso. Por trás dessas mega-exposições está sempre a idéia de criar monumentos que sirvam de base ou lugar para uma espécie de reanimação da cultura contemporânea. Independentemente do fato, de extraordinária importância, de que tantas pessoas tenham ido à Pinacoteca para ver a exposição de Rodin, fiquei surpreso ao ver que a televisão apresentou essa exposição como se fosse um renascimento da cultura na cidade. A exposição acabou e acho que o que sobrou foi que compraram alguns Rodins dos franceses...

Quero enfatizar que, por trás de grandes exposições como essa, está a idéia de criar monumentos que sirvam de base – como se eles o garantissem – para o ressurgimento da cultura. Não por acaso, coexiste com essa tendência outra, que a gente já vê nos últimos anos, que é a da construção acelerada de novos centros culturais, comportando uma gama de atividades cada vez mais abrangentes. É infinito, parece que tudo tende a ser centro cultural.

Isso me lembra o filósofo François Lyotard, segundo o qual, nas cidades atuais, tudo deve ser assinado, comentado, portanto monumentalizado. Parece que as capitais modernas dedicam todo o seu tempo a essa memória das civilizações e os inventários nunca estão completos, os museus estão sempre em provas, num trabalho infinito de catalogação, de reunião, de exibição. Tudo o que é introduzido transforma-se em monumento, com um cartão de identificação, uma etiqueta dentro de uma coleção. O museu monumentaliza. Entrar no museu é o reconhecimento definitivo da obra.

Os vestígios monumentais, porém, não são fiéis aos acontecimentos passados. Obviamente, os museus nunca apresentam ao vivo o que passou, portanto as obras perderam sua presença efetiva. No caso do museu, isso é curioso, o evento tem de ser perdido para depois ser comentado como vestígio de si mesmo. O museu é um registro, o que está lá é um registro do que foi. Adorno faz uma comparação interessante entre os museus e os gabinetes de história natural, abrigando objetos com que o visitante não tem mais uma relação vital e em processo de perecimento. Nada do que é exposto no museu é contemporâneo ao olhar.

Arte & Museu

Isso não quer dizer que o museu seja necessariamente um mausoléu da arte e que o grito daquelas obras nunca ecoe ali. É comum dizer-se que as obras estão presas no museu. Ao contrário, também se pode dizer que, em geral, as obras estão encarceradas lá fora, como objetos culturais e de espetáculo, objetos de consumo. Isso depende muito do ponto de vista. Por afastar as obras dessa contingência, o museu poderia revelar o que elas têm de mais vital, poderia conservar muito de sua capacidade criativa. Daí por que a seleção de obras dos museus precisa ser muito guiada pela escuta do apelo que esses restos ainda guardam.

O museu, no entanto, também pode ser um outro tipo de lugar. Como diz o arquiteto Louwys, pode ser um lugar diante do qual adquirimos o sentido da presença, no qual percebemos que algo emerge, algo acontece em meio a esse caos do mundo. É o acontecer da obra de arte que estou procurando evocar aqui, um instante que interrompe o fluxo da história e lembra que algo ocorreu ali. Os grandes túmulos têm que ver com isso, a obra está ali. Evoco, portanto, a presença inexorável, o espanto do encontro com a obra de arte na cidade. Exposição é a idéia de que ocorre alguma coisa, de que isso existe em arte agora.

Na verdade, o dilema enfrentado pelos museus modernos – e eu não queria estar na pele de quem lida com museu – é abstrair as obras ou repô-las em seu lugar de origem. As exposições sempre tentam reconstituir o que era ou colocam a obra isolada dentro de uma sala branca. Fazer peças díspares dialogarem ou justapô-las, reconstituir a ética ou cancelar as referências, tudo isso diz respeito à criação desse momento, desse instante.

O museu pode fazer emergir o que está presente na obra. Mas, em geral, a obra é ignorada em sua heterogeneidade, e o interessante é justamente essa heterogeneidade, as diferenças que permitiriam que algo acontecesse. O *monumentum* converte-se então em estabelecimento quando, de fato, absolutamente nada está estabelecido. O monumento erguido contra a inércia torna-se justamente o estabelecimento do esquecimento. Assim as obras podem até morrer nos museus, pois, como dizia Lyotard, a obra, no fundo, é esquecida como grito. Assim, o museu não contribui absolutamente para a arte, não aporta nada à criação artística. Por isso é que muitos dos centros culturais modernos caminham rapidamente para o esquecimento. Em outras palavras, a arte não está nos monumentos.

Cidade & Paisagem

As obras para um lugar específico, como defende Serra, por exemplo, ao superarem o comércio e as instituições culturais, já que não podem ser vendidas, não podem ser enclausuradas nesse espaço a-histórico dos museus. Constituídas no contexto de instituições, as obras correm o risco de serem lidas como signos dessas instituições. Daí a busca de sítios abandonados ou sem uso cultural, por exemplo, como alternativa. A idéia é tirar a obra dos lugares considerados estabelecimentos culturais e levá-las a um diálogo muito mais amplo com a cidade.

Em minha opinião, a única maneira de compreender a obra de arte é fazendo fisicamente a experiência do lugar. Nisso eu concordo com esses novos arquitetos ou escultores. Por outro lado, contemporaneamente, todo local da arte é, ou deveria ser, um lugar de encontro. Manet já inaugura essa nova condição com pinturas, como uma manifestação da existência dos museus e da interdependência que os quadros dele provocavam. Isso também me lembra Diderot que, ao falar num salão de 1767, descreve os quadros de paisagens do Salão como se estivesse caminhando no meio das cores, não diante de sua disposição, como se a própria natureza fosse um museu de cores. Ao dizer que as paisagens são exposições, ele não estaria também sugerindo que as exposições são paisagens? Ao evocar esse trecho, procuro sugerir que, num museu, as obras são desprovidas de suas intenções míticas ou ideológicas, sendo simplesmente expostas por sua presença, seu aqui-agora. Por isso uma exposição pode ser percorrida como uma estrada à beira-mar, dizia Diderot.

Levanto a questão: a cidade pode ser essa paisagem?

A obra de arte pode ser uma intervenção em um determinado espaço, alterando sua conformação, requerendo outra forma de apreensão, provocando outras experiências. Ela pode ser essa afirmação de uma presença, de uma manifestação particular, de uma particular interação com o lugar e as outras obras. Nos dois casos, porém, é um acontecimento. Em vez do *monumentum* erguido pela cultura institucionalizada, é o *momentum* da criação artística.

A arte da presença

MÁRCIO DOCTORS

Este texto, assim como a conceituação do projeto A Forma na Floresta como o primeiro Espaço de Instalações Permanentes do Brasil, deve muito as reflexões teóricas e ao trabalho plástico de minha mulher, Claudia Bakker.

Nas viagens que fazia à sua casa na Praia Raza, em Búzios, Mário Pedrosa,ao passar pela ponte Rio-Niteroi, envolto pela paisagem da Baía de Guanabara, gostava de imaginar o impacto visual que teriam experimentado os europeus que pela primeira vez viram as montanhas e as águas do Rio de Janeiro há cinco séculos atrás. Não há dúvida de que esta deve ter sido uma experiência fantástica. Ainda hoje, apesar de todas as tentativas em contrário, em que se insiste em estragar a beleza natural da cidade, é possível viver uma experiência do impacto da natureza. O Museu do Açude, na Floresta da Tijuca, é certamente um dos lugares aonde esta experiência é ainda possível. Para além da coleção de arte deixada por Raymundo Otoni de Castro Maya, o parque de 150.000 m2 do Museu é um patrimônio visual da maior importância. Foi a partir deste conceito museológico, de que a mata que envolve o museu é um acervo visual tão importante quanto as peças reunidas no seu interior, que foi gestada a idéia, durante a direção de Carlos Martins, de que era possível convidar artistas plásticos que estabelecessem uma fricção entre suas obras e o em torno do museu, como espaço museológico.

Em 1993, realizou-se uma primeira experiência nesse sentido, quando a artista inglesa Shelagh Wakely fez a instalação "Aguadorado", em que o espelho d'água, que se encontra entre os pavilhões do museu, foi transformado em um espelho dourado através de uma finíssima pele formada por pó metálico sobre a água. A rearticulação desse espaço a partir da presença da obra, empolgou Carlos Martins e Tunga, que havia sugerido o nome de Shelagh Wakely, em desenvolver um projeto mais amplo com a participação de outros artistas. Carlos Martins, então, em 1994, me convidou a levar adiante este projeto. Sugeri a realização da exposição "As Potências do Orgânico", que propunha trabalhar com o paradoxo transitoriedade da matéria / permanência da arte. A idéia foi a de trabalhar com o limite em que a indeterminação da matéria é atravessada pela determinação do artista, criando uma organicidade: uma organização material e de sentido que só é possível através da ação da arte. Foi uma tentativa de explicitar que o discurso da arte é capaz de redesenhar

suas próprias fronteiras ao aceitar realizar obras com materiais perecíveis; com materiais que possuem explicitamente, em um quase-cinema, o ciclo da vida e da morte num espaço curto de tempo. Foi um exercício radical, que criou, naquele momento, um território/espaço rico em experimentações.

Tunga realizou "O Gabinete Entomológico", uma instalação constituída de duas mesas recobertas de melado, penduradas nas árvores e com um abajur com luz ultravioleta em cada uma delas. Dessa forma, estabeleceu uma fina ironia com o discurso científico, na medida em que, ao serem atraídos pela luz, os insetos eram capturados pela viscosidade do melado, que os alimentava e os destruía, criando uma obra que ora vivia ora morria; que denunciava-acolhendo a prática da ciência que mata para investigar. "O Gabinete Entomológico" é uma obra que cria uma circularidade entre saber, poder e natureza, fustigando de perto a morte como alavanca do saber para o conhecimento.

Artur Barrio fez a "Cancela de Carne", teoricamente a obra mais agressiva, porque recobriu uma cancela com carne de boi, mas estranha e paradoxalmente, menos revoltante que a obra de Adriana Varejão ,que fez nascer da terra, como se ela estivesse se abrindo e mostrando suas entranhas, representações de carne feitas com tinta à óleo. O atrito entre essas duas obras , uma feita de carne real e outra feita de uma representação da carne, sendo que o horror pendia mais para a representação do que para o real, gerou estranheza e perplexidade, remetendo à condição atual do mundo informacional e virtual contempoâneo em que nos sentimos anestesiados diante do real e sensibilizados diante da representação do real. A obra de Barrio , num primeiro momento, incomodava quando se sabia que aquela carne era real e, num segundo momento, quando se passou a sentir o cheiro ; era uma relação de nomeação e de olfato. Já a obra de Adriana Varejão incomodava pela visão ; era uma relação estritamente visual. Esse artifício ou esse poder da imagem em manipular os sentimentos e os sentidos das coisas, por um lado, e a perda ou o esvaecimento do real, por outro, cravou e marcou a necessidade de dar continuidade a esse projeto, como veremos mais detidamente adiante, através da realização de um Espaço de Instalações Permanentes .no Museu do Açude, que é o projeto "A Forma na Floresta".

Fernanda Gomes realizou uma experiência vivencial, deixando-se envolver pela mata e criando uma relação afetiva com aquele espaço, cuja obra passou a ser os resíduos que foram deixados na floresta como forma sutil de sua passagem por aquele lugar. Eram pequenas coisas como garrafas, cascas de frutas , pedaços de papel, que denotavam uma vivência do cotidiano, que poderiam estar ali por obra do acaso , mas que não estavam porque havia um claro indício de intencionalidade, que marcava a diferença: os objetos estavam todos sustentados no ar através de fios e se misturavam com a floresta , ora fazendo-se visíveis ora fazendo-se invisíveis. Requeriam um esforço de descoberta, que reinvindicava uma relação afetiva do espectador com o espaço. Essa mesma noção de relação afetiva com o espaço, Fernanda Gomes desenvolveu em uma outra obra ,em 1995, e que se encontra ,hoje, no Museu do Açude e que foi realizada através da bolsa Rio-Arte de Artes Plásticas.

Claudia Bakker criou a instalação "O Jardim do Éden e o Sangue da Górgona" , com 900 maçãs boiando em uma das fontes do Museu. O mais marcante dessa obra foi o poder de sedução que exerceu sobre os visitantes e o jogo de espelhamentos que foi capaz de estabelecer com os outros trabalhos da exposição. Como na instalação de Tunga, a atração era elemento constituinte da obra: assim como os insetos eram atraídos pela luz, as maçãs, por sua carga simbólica e nutritiva, atraíam as pessoas e os animais pelo desejo. Dois episódios confirmam esta afirmação: no dia seguinte à inauguração, as maçãs foram roubadas (depois foram devidamente repostas pela direção do Museu), e em uma repetição do gesto primeiro de Adão e Eva em comer do fruto proibido, profanando o paraíso; e, no último dia, uma cobra atravessou a instalação deslizando por sobre o muro da fonte. Outro dado desse trabalho é que como nas instalações de Artur Barrio e Adriana Varejão, só que de forma simetricamente inversa, a ligação se dava pelo real e pela imagem do real: as pessoas se sentiam atraídas pelas maçãs, – que eram tão reais quanto a carne de Barrio assim como pela carga simbólica da maçã – que é uma realidade tão impalpável quanto a representação da carne em Adriana Varejão.

Em 1996, Claudia Bakker apropriou-se mais uma vez dessa mesma fonte e realizou "Via Láctea Brasil". Encheu a fonte com 3000 litros de tinta branca, criando uma pintura no espaço, como alusão ao branco na pintura de onde tudo se origina. No ano seguinte, em 1997, Renata Padovan realizou uma instalação no "Picadeiro" (uma grande clareira elíptica no meio da mata aonde Castro Maya treinava seus cavalos) criando com piche um desenho no espaço, que rasgava o chão de terra batida.

A soma de todos esses atos plásticos foi consolidando a certeza de que era importante transformar o parque do Museu do Açude em um Espaço de Instalações Permanentes. Foram a atenção e o empenho de Vera de Alencar, atual diretora da Fundação Museus Castro Maya, que conseguiram levar adiante esse projeto e perceber a importância que ele teria para as artes plásticas brasileiras, enriquecendo o debate visual e teórico da atualidade, assim como para os Museus Castro Maya, na medida em que dava continuidade à iniciativa de seu fundador de apoiar a arte de seus contemporâneos; dava continuidade à ação premonitória de deixar um parque de 150.000 m², que é hoje o único espaço museológico do Rio de Janeiro capaz de absorver um projeto como a "Forma na Floresta", que relaciona meio ambiente e arte como as potências capazes de preservar a qualidade da vida; e, finalmente, dava continuidade à coleção Brasiliana, que é uma investigação do olhar de um tempo sobre o seu em torno , buscando registrar aspectos da vida social e da paisagem, tal como as instalações, que são a forma atual de inquirir as potências do tempo através do espaço.

O projeto "A Forma na Floresta" não é de um parque de esculturas tradicionais ao ar livre, mas de instalações permanentes inseridas na paisagem da Floresta da Tijuca. É importante marcar esta diferença. Enquanto a escultura é pensada e realizada fora do espaço ao qual ela se destina, a instalação tem um conceito espandido, que envolve as relações do objeto plástico com o seu "em torno". A escultura estabelece uma continuidade linear entre o trabalho do artista no ateliê e sua destinação final, não sofrendo desvios de percurso em função de interferências possíveis do espaço. Esta diferença de atitude, que pode parecer insignificante, denota uma outra relação entre o artista e a realidade, que quebra o circuito convencional do artista , enquanto agente ativo da visibilidade, e da

paisagem, enquanto lugar passivo que absorve o olhar.

A história da paisagem é uma história da distância. É uma história de alguém que vê e um lugar que é visto; como se fossem universos aparte , só tocados pela distância intrínseca ao ato de ver. Por isso que gosto da imagem de Mario Pedrosa atravessando a ponte Rio-Niterói: há algo de ativo na sua observação que corresponde ao deslocamento de seu corpo em meio a paisagem da Baía de Guanabara. Não é uma visão de cartão postal, mas de uma experiência corpórea de quem atravessa um espaço e percebe a potência da paisagem que o envolve; de alguém que se sente afetado, em todos os seus sentidos, pela proximidade e imersão na paisagem. David Nash aborda esta questão , quando afirma que "o termo "paisagem" é como "retrato". É uma expressão de distanciamento: aqui estou eu e ali está ele. Mas o que tem acontecido nos últimos vinte anos é que os artistas têm chegado diretamente lá, dizendo não, não é lá fora . É aqui. Queremos fazer nossas imagens com o que está aqui – aqui. Por isso é chamado de "Land art" (arte da terra) e não de "Landscape" (arte da paisagem), "escape" denotando distanciamento." (Malpas, William. Land Art, Earthworks, Installations, Environments, Sculpture. Crescent Moon Publishing, Kidderminster.)

Pensar a "Paisagem" , assim como toda a produção plástica comprometida com a atualidade, pela ótica da aproximação, é compreender que a cadeia da representação foi quebrada. Fomos nos aproximando cada vez mais da "matéria-imagem "do mundo como necessidade crescente de afirmação de que nossos sentidos nos dizem: "não estamos aqui, e a paisagem está lá". Não há mais a tela separando o mundo da realidade humana e o mundo da realidade da representação. Penso aqui em Turner, que pedia para ser amarrado no mastro do navio, em meio a tempestade, para continuar pintando. Era *o pintor da representação daquela paisagem ou era a encarnação da tempestade?* Penso aqui em Aleijadinho, doente, que pedia que amarrassem seus instrumentos de trabalho nos tocos de mãos que lhe restavam para continuar cinzelando a pedra. *Era o escultor da representação dos Profetas ou era a encarnação do desejo de expressão?* Penso aqui em Monet, já perdendo a visão, e construindo um jardim que pudesse ser o cenário de suas pinturas. *Era o pintor da representação daquele jardim ou era o criador de um jardim que encarnava suas pinturas?*

O mundo da representação Renascentista, que paradoxalmente violentava cadáveres para descobrir camadas internas de visibilidade (anatomia), é o mundo da distância. É o mundo do afastamento: de uma terra vista do espaço – uma bola azul que cabe no meu olho. É esta distância entre o eu e a paisagem que os Impressionistas tentaram desarmar quando passaram a pintar ao ar livre. É esta distância que Cézanne tenta paradoxalmente desarmar quando diz: "Precisamos reter a imagem, antes que ela nos escape." É esta distância que a Modernidade tenta paradoxalmente desarmar quando Klee enuncia: "Eu não pinto o visível. Eu faço o visível." É esta distância que os Muralistas Mexicanos tentam paradoxalmente desarmar quando criam uma dimensão da presença. É esta distância que Pollock desarma, horizontalizando e pintando dentro da tela. É esta distância que Hélio Oiticica desarma, inventando os penetráveis. É esta distância que Barrio, Robert Smithson ou Lygia Clark desarmam, interferindo diretamente na ação, na terra e na clínica médica. É o esforço de aproximar arte e vida.

Por que a representação não nos basta mais? Por que a realidade da arte passou a ser a realidade daquilo que não era aceito como arte? Por que os artistas precisam estar , hoje, do lado do que antes era representado? Porque houve uma inversão de termos: no lugar da unidade da identidade temos a multiplicidade das diferenças como base da realidade do mundo. O que garantia a representação era um olhar transcendente, que recolhia mentalmente uma identidade essencial no objeto a ser representado, que era repassado para a tela por uma mão adestrada , que repetia ,através do gesto, a semelhança que identificava no que era visto. A distância assegurava um afastamento necessário para garantir o contorno da forma, que é igual à imagem mental que produzimos das coisas. Sabemos que a Terra é uma esfera, mas não a vivenciamos enquanto esfera. Quando a vimos no horizonte da lua como uma esfera no céu, essa imagem foi igual à idéia que tínhamos da Terra, mas foi necessária a distância para que obtivéssemos o contorno desta forma. Ao abstrair as diferenças, a distância nos fornece uma imagem da identidade. Mas quando nossas certezas encontram-se abaladas por um mundo que não garante a sobrevivência de si mesmo, como é o mundo da atualidade virtual e da degradação ambiental ; quando experimentamos que as certezas nos escapam diante da iminência da morte, passamos a nos deslocar em um mundo onde as "forças da relação e da diferença" imperam sobre as "forças da imobilidade e da identidade". Quando isto acontece, deixamos de pensar a matéria cartesianamente apartir de suas qualificações espaciais, para pensá-la bergsonianamente, enquanto matéria-imagem, a partir de suas qualificações temporais; em mudança. Os contornos se desfazem, ela se torna indeterminada e intempestiva, e é esta matéria que o artista agora deseja e procura proximidade. A matéria das potências da natureza, como um Turner em meio a tempestade ou um Parangolé que precisa de um corpo-dança para fazer-se arte. É uma matéria que ancora a imagem no mundo e faz com que as artes plásticas deixem de ser artes visuais para serem artes da presença.

A chave para apreendermos o sentido das instalações é esse ancoramento das imagens no mundo através da articulação da matéria. Essa questão foi se evidenciando na medida em que a tecnologia foi se aproximando do duplo do mundo, as imagens, e as manipulando no sistema de informação de forma desencarnada (virtual). A perda da espessura da aparência e o descolamento da imagem, produziram um mundo que é pura abstração, gerando distanciamento, indiferença e um sistema de mobilização emocional centrado na auto-compaixão. O indivíduo se vê emocionalmente mobilizado por imagens que encarnam ideais absolutos como o amor, a dor, a felicidade, a tristeza, sem nenhuma intermediação relativa da sua singularidade e da singularidade do outro. As " grandes causas" foram substituídas por "grandes sentimentos", mas que não pertencem a ninguém em específico. Restam somente sentimentos de indiferença diante do sofrimento ou da felicidade alheias porque a imagem desprendeu-se da matéria e aliou-se à fantasia. Ela perdeu o ancoramento material, que determinava sua dimensão temporal. A imagem virtual é absoluta e atemporal. É incapaz de lidar com o específico, com o particular , com o individual, que pertencem à ordem do sensível. Ela é capaz de manipular as fantasias e os impulsos primários, que não reconhece o

outro. Interrompida a articulação sensorial, o real passou a ser vivido na ordem da indiferença (como na reação do público diante da obra de Barrio e Adriana Varejão nas Potências do Orgânico). A liberação da multiplicidade das imagens gerou a identidade do indiferenciado. Daí a importância da arte como "exercício experimental da liberdade" (Mário Pedrosa). Exercício experimental daquilo que caracteriza o que é livre, o que é singular e o que é diferente. Daí a importância do artista, como aquele que garante esse campo de atuação da singularidade.

A relevância de um projeto como o Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude está em estabelecer um território capaz de absorver esse pensamento da arte, que é o de reter a imagem na sua presentificação material, antes que ela escorra totalmente pelas fendas da virtualidade. Antes que o mundo desapareça pela degradação do meio ambiente. Fazer frente à virtualidade e à poluição, como desagregadoras da potência da vida, é função de uma arte que se pensa como criadora de presenças. Daí a importância das instalações , que são um desdobramento da questão da diluição das fronteiras entre arte e vida dos anos 60, mas só que permeada agora por uma experiência radical de perda da carnalidade do mundo sem a morte. Em outras palavras, se para as gerações anteriores a ameaça da morte era carnalmente real porque o alvo era a matéria, como na Segunda Guerra Mundial ou na Guerra Fria com a ameaça atômica, a ameaça hoje é de um mundo que está perdendo sua condição material porque a tecnologia separou a imagem da matéria. Elas continuam vivas, mas vivendo separadamente, como mortas-vivas. A função da arte tem sido a de restabelecer a união entre imagem e matéria. Mas de uma matéria que é apreendida Bergsonianamente enquanto imagem; atravessada e constituída no tempo. Por isso que as instalações, assim como todas as outras formas expressivas da visualidade que rompem com a classificação tradicional das artes plásticas ,não podem mais ser pensadas nem na ordem da visualidade nem na ordem da espacialidade, mas na ordem da plástica da presença, como tempo espacializado. Como uma espacialidade capaz de ser moldada por estados de tempo.

O Parque de Instalações Permanentes do Museu do Açude, através do projeto A Forma na Floresta, é a possibilidade de tornar presentes essas idéias e criar, ao longo dos anos, um circuito de visitação que evidencie a arte como uma das potências de conservação da vida. Começamos com Iole de Freitas e Anna Maria Maiolino, duas mulheres, cujos trabalhos ,e o processo como trabalham, me segredaram a certeza de que estamos no caminho certo.

Da adversidade vivemos

Fernando Cocchiarale

Totalizada a partir de sua origem colonial ibérica, a América Latina real transborda as margens em que foi confinada pelos discursos hegemônicos, tanto dos que a vêem à distância, como um conglomerado étnico exótico, quanto daqueles que, nela vivendo, produziram respostas críticas e defensivas, embora igualmente fundadas em noções de identidade (simbólica, cultural ou econômico-política).

Ambas as posições só são possíveis a partir de um universo teórico de raiz comum, mesmo dividido entre esquerda e direita, que desconsidera a pluralidade de valores, gostos e idéias dos diversos países do continente e a própria diversidade interna que cada um deles apresenta, em nome da idéia de identidade. Sem falar da omissão freqüente quanto às culturas transnacionais, delimitadas não por fronteiras políticas, mas por peculiaridades geográficas de tal sorte que criaram ao longo dos últimos séculos laços econômicos e simbólicos muito fortes (a Amazônia, os pampas, os Andes, as florestas da América Central e o Caribe) e da indiferença histórica entre as Américas espanhola e portuguesa.

Para compreender porque se tornou o lado menos ocidental do Ocidente, distinta da Ásia e da África, mas rejeitada pela Europa que a produziu, legando-lhe a língua e a religião, a América Latina vem pensando há várias décadas sua tensa inserção no panorama político, econômico e social mundiais.

Intelectuais das ciências humanas e sociais, sob graus diversos de influência do pensamento marxista, muitas vezes em condições adversas, construíram teorias sobre esta realidade. A da Dependência pensou os países latino-americanos a partir da relação de subordinação estrutural mantida com suas metrópoles, posteriormente com o capitalismo imperialista e, hoje em dia, com a globalização.

Entretanto, desde a década de 1970, concepções pós-estruturalistas como a de Foucault, Deleuze, Guattari e Derrida, passaram a informar outras possibilidades de uma atividade intelectual à esquerda, embora crítica aos sistemas teóricos totalizadores.

A reordenação mundial da hierarquia econômica, política e cultural suscitou, após o fim da União Soviética, o surgimento de novas maneiras de pensar as relações sociais nascidas com o advento da *Informação*, com a aceleração da crise do sujeito e a exteriorização (montagem ou edição) dos processos intelectuais e tecnológicos de totalização dominantes hoje em dia.

No caso latino-americano, a globalização precipitou não somente o aumento da miséria e do desemprego, mas a reavaliação da vasta gama de teorias a respeito deste *continente* produzidas por seus cientistas sociais.

Fundadas em matrizes intelectuais européias que foram transformadas em função de sua adaptação à realidade, as teorias dos intelectuais latino-americanos são para o intelectual europeu e norte-americano simultaneamente familiares, se consideradas suas raízes teóricas, e estranhas, devido à crítica aguda que fazem a algumas delas. De qualquer modo, essas teorias possuem legitimidade epistemológica suficiente para terem se tornado um dado novo no relacionamento entre o mundo europeu /norte-americano e a América Latina.

A nova atitude dos países centrais frente às especificidades dos países latino-americanos não se libertou, no entanto, dos velhos clichês que num passado ainda recente os associavam redutivamente às fazendas, às bananas, à preguiça e a festas eternas. Não é, pois, um reconhecimento, mas um esforço de compreensão, ora interesseiro, ora desarmado, que devemos receber com muita reserva crítica e com relativa disponibilidade.

No campo das artes, as coisas vêm-se passando mais ou menos da mesma maneira. O interesse europeu e norte-americano pela arte produzida na América Latina parece, em alguns casos, reduzi-la à esfera temática, condenando-a a uma espécie de compromisso explícito com suas realidades políticas e sociais. Certamente ignoram que a avidez com que gerações de artistas desse continente se debruçaram sobre as idéias vindas dos países hegemônicos desde o Iluminismo até a recente mostra *Sensation* (Royal Academy, Londres, 1997) não se deve ao desejo de serem o que não são ou à sua incapacidade de produzir cultura.

Essa busca incessante de informação foi determinada, do ponto de vista histórico, por um processo colonial específico que, ao contrário do que se passou na Ásia e na África, transferiu para as américas contingentes populacionais europeus de peso determinante na formação econômica, política e cultural desses países. A independência da América Latina diferiu daquela da Índia, de Angola ou Moçambique pois não foi promovida, em sua essência, por suas populações autóctones.

Mestiças, afro-européias, brancas ou de predominância indígena, as populações latino-americanas que, na primeira metade do século XIX, sob a inspiração do Iluminismo, fizeram suas independências, jamais pretenderam a restauração da realidade pré-colonial, pois nasceram de sua destruição. Sem outro passado real que não o dos colonizadores, obrigadas pelas circunstâncias a olhar para um futuro idealizado e sob a regência de suas elites brancas, essas populações só podiam encarar seu destino do ponto de vista dos modelos nacionais europeus.

O contínuo esforço de equiparação aos padrões do chamado Primeiro Mundo, que se manifesta até mesmo na redução acrítica dessa pretendida paridade ao consumismo das classes dominantes latino-americanas, tem muito a ver com o caráter problemático de sua inserção no universo ocidental, ao qual pertencem, não por escolha, mas por destino.

Quis, portanto, a história que os latino-americanos ficassem situados nas fronteiras mais remotas do mundo Europeu e norte-americano. Posição de inclusão que nos co-

locou, pela distância de seu núcleo central, num ponto privilegiado da alteridade cultural em relação a esses países.

A reavaliação do campo das artes na América Latina parece situar a produção visual brasileira das últimas cinco décadas numa posição de destaque. Tanto a Europa quanto os Estados Unidos descobriram, enfim, nossa singular sintonia com as questões universais da arte, relativizando a velha curiosidade em torno das manifestações típicas de um paraíso tropical.

Nesse sentido a recente descoberta do vigor contemporâneo da arte brasileira por alguns teóricos e por algumas instituições, públicas e privadas, dos países hegemônicos, não se deve a transformações ocorridas repentinamente em nossa tradição artística. Ela é fruto da crítica feita por esses setores ao desconhecimento, até então deliberadamente cultivado, do que acontece em países como o nosso.

A vitalidade da arte brasileira contemporânea, inversamente, reside na qualidade da obra de muitos artistas das três ou quatro últimas gerações que construíram um solo de referências visuais ao qual as novas gerações podem se reportar de modo inteligível e sem qualquer receio: um passado moderno e contemporâneo que poucos países talvez possuam.

Num momento em que o projeto multiculturalista, correspondente cultural do processo de globalização, permite a muitos teóricos dos países centrais buscarem o sentido mais profundo da contribuição intelectual dos países periféricos e não apenas seu rosto reduzido a um pastiche de tom folclorizado, esse quadro de referências históricas próprias pode explicar, embora à revelia, as condições que emprestaram à arte contemporânea brasileira sua atual qualidade e autoconfiança, permitindo o súbito interesse internacional por nossa visualidade.

É necessário ressalvar, porém, que a busca de vínculos com a cultura universal não é comum a todas as manifestações culturais do país. Muitas de nossas tendências artísticas, inversamente, alimentam-se das especificidades regionais buscando na arte popular as raízes que lhes emprestariam sentido. Entretanto, para considerarmos de maneira abrangente, sem maniqueísmos fáceis, o conjunto de nossa produção visual, devemos ultrapassar uma compreensão polarizada, tanto teórica quanto geográfica, de seus traços básicos.

A oposição, pura e simples, de uma visualidade ligada aos problemas gerais da arte do Ocidente àquela voltada para as raízes regionais, parece dogmática e improcedente. Algumas de nossas tendências estéticas mais significativas mantiveram e mantêm estreita ligação, embora não ilustrativa, com as manifestações culturais populares ou traços específicos de uma região, conseguindo assimilá-las às questões mais universais da arte de nosso século.

Por outro lado, a caracterização do chamado eixo Rio-São Paulo, enquanto reduto de todo cosmopolitismo ou dos "modismos" internacionais no país, perde a cada dia sentido devido à descentralização da produção visual contemporânea em relação a este eixo, observável há pelo menos duas décadas. Cidades como Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Recife e Salvador, apenas para criar algumas das capitais mais populosas, viram nascer, muitas vezes ao lado de posições regionalistas fortemente entranhadas, núcleos de artistas cujas obras, embora singulares, buscam a contemporaneidade tal qual aqueles do Rio de Janeiro e São Paulo (que possuem,

aliás, ao lado de sua vocação cosmopolita, traços regionais fortíssimos restritos, contudo, às identidades locais).

Nossa origem colonial talvez tenha determinado que o estado brasileiro, desde sua formação há quase dois séculos, buscasse uma integração com o mundo ocidental simbolicamente diversa da que fora estabelecida no passado. Considerando a realidade, essa reversão só poderia frutificar com alguma consistência no campo simbólico. Quase duzentos anos de tenso esforço em igualar-se aos padrões europeus, terminou resultando, não no sucesso dessa empresa imaginária, mas em um modo brasileiro de assimilar, recusar e sintetizar as influências internacionais (modelo que aparece, por exemplo, na Antropofagia modernista de Oswald de Andrade). O fluxo do tempo tornou-se para nós um fator fundamental de abrasileiramento de tudo o que vem de fora.

A primeira iniciativa consistente do Estado na área artística é fruto da transferência, em 1808, da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro. Remonta a 1816, época da vinda da Missão Artística Francesa, convidada pelo príncipe regente D. João, para a introdução no Brasil dos padrões visuais do Neoclassicismo.

Segundo a lógica de uma monarquia européia deslocada nas Américas, era necessário atualizar a arte do novo reino em relação aos paradigmas acadêmicos então vigentes na arte do velho continente. Gerações de artistas locais, sobretudo através da Academia Imperial de Belas Artes, fundada no Rio de Janeiro pelo francês Debret, foram sendo formadas, ao longo do Império e da Primeira República, em torno de um repertório técnico-profissional que manifestava, principalmente, esse desejo de inserção da cultura do país no panorama ocidental em nível de igualdade.

Não foi senão a busca de uma atualização dessa inserção que movimentou o primeiro surto de modernização da arte brasileira, ocorrido entre 1917 e 1924 (ano do lançamento do Manifesto Pau-Brasil, texto inaugural da questão da brasilidade modernista), cujo evento culminante foi a emblemática Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em 1922.

O começo da Arte Moderna no Brasil, na segunda década do século, foi marcado não somente pelo confronto com as vertentes acadêmicas, como pelas restrições à sua própria expansão impostas por uma realidade socioeconômica paradoxal: se por um lado as grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e São Paulo, viviam um cotidiano moderno, propiciado pela industrialização nascente, por outro, a articulação orgânica dessas metrópoles com uma economia então predominantemente agroexportadora, socialmente retrógrada e da qual dependiam, conspirava contra a implantação generalizada do capitalismo que nelas se anunciava.

Trançada com alguns fios de modernidade e as amarras de uma estrutura arcaica, essa contradição histórica já colocava para os intelectuais e artistas da época problemas urgentes, extra-artísticos, sobre os quais tinham que se pronunciar: qual a relação entre as questões universais nascidas no terreno moderno da cidade e as nacionais, germinadas há séculos no solo conservador do latifúndio e da monocultura? Como articulá-las em um projeto cultural moderno que criticando obstáculos sociais profundamente enraizados no passado mantivesse suas tradições?

Em maio de 1928, o poeta e escritor Oswald de Andrade lançou em São Paulo o *Manifesto Antropófago*, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Dentre as três formulações originadas no marco

emblemático da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922), a que mais mobilizou algumas das gerações futuras de artistas e intelectuais brasileiros foi a Antropofagia.

O modelo antropófago, atualizado pelos debates culturais travados desde meados dos anos 60, na primeira fase da ditadura militar, contribuiu para estabelecer bases iniciais da atual autoconfiança das artes plásticas brasileiras, em parte responsável por sua inserção positiva no contexto internacional.

A antropofagia, porém, nunca se constituiu em um ismo ou movimento artístico com padrões formais definidos. Era antes um modelo que prescrevia ser a cultura local o resultado da deglutição e digestão das influências externas. Mesmo assim, apesar de propor um modelo cultural sem chauvinismos ou exclusões étnicas, centrado na atitude criadora e não em uma ontologia da nacionalidade, a antropofagia não foi de imediato vitoriosa, tendo coexistido, em desvantagem até, com outras respostas ao problema. Na verdade, o interesse despertado pelo modelo antropófago é mais recente. Ele ressurge na atenção dos poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e do artista Hélio Oiticica, difunde-se entre os tropicalistas nos anos sessenta e consolida-se nos numerosos estudos feitos nas universidades, a partir do cinqüentenário da Semana, em 1972.

Talvez por isso, todo o desenvolvimento da arte brasileira, até o surgimento das vertentes abstracionistas na passagem dos anos 40 para os 50, continuou sobredeterminado pela discussão dos fundamentos nacionais, não-artísticos, da modernidade. Ao longo daqueles 30 anos, a produção cultural do país gravitou em torno de questões essencialmente ideológicas, como a brasilidade e o regionalismo, que terminaram por eclipsar a possibilidade de uma polêmica estética similar à que ocorria na Europa.

Não seria impróprio dizer que a politização e a conseqüente desestetização do debate sobre a arte brasileira foi um fator que adiou, até o final da década de 40, sua efetiva modernização estética.

Contra essa arte quase temática formaram-se, logo após a segunda Grande Guerra, no Rio de Janeiro e em São Paulo, os primeiros grupos de artistas abstrato-concretos do Brasil.

O nascimento da nova tendência não só coincidia com a redemocratização ocorrida em 1945, após a queda da ditadura de Getúlio Vargas, no poder desde 1930, como manifestava, no campo cultural, o espírito propiciado pela reconquista dos direitos civis, aos quais agregou, simbolicamente, a liberdade de divergir para renovar. Nesse sentido, a simples emergência dos abstracionismos geométrico e informal no panorama cultural do país era, naquele momento, mais politizada e radical do que o desgastado realismo social, pois instaurava uma dissidência capaz de abalar o monopólio da arte dominante.

Foi, contudo, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inaugurada em 1951, que colocou, pela primeira vez, o artista, a crítica e o público brasileiros em uma situação de contato direto, embora sazonal, com as principais tendências e obras da Arte Moderna internacional. A criação, no final dos anos 40, do Museu de Arte de São Paulo e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, constituíram um território seguro para a veiculação da renovada produção artística brasileira do período, então caracterizada pela emergência dos abstracionismos geométrico (Concretismo e Neoconcretismo) e informal, marcando a

sincronia definitiva da arte produzida no Brasil com a do exterior.

A penetração das idéias construtivas no Brasil, no momento em que a arte internacional gravitava em torno dos *abstracionismos* (Informalismo, Expressionismo abstrato e, posteriormente, o tachismo) foi certamente determinada por circunstâncias locais. Período de intensa industrialização, a década de cinqüenta mobilizou segmentos importantes da arte e da intelectualidade em torno das transformações em curso, simbolizadas pela construção da nova capital, Brasília, inaugurada em 1961. Se ao interessar-se pelas tradições populares o Realismo Social terminava refém do passado, a racionalidade do Construtivismo, inversamente, permitia projetar o futuro.

Pela primeira vez e tardiamente a arte brasileira pôde, enfim, produzir suas primeiras vanguardas, desde logo envolvidas, por divergências teóricas e práticas, em uma intensa polêmica, que se estendeu durante os anos 50 e teve por pólos principais os grupos concretistas de São Paulo (Grupo Ruptura, 1952) e do Rio de Janeiro (Grupo Frente, 1953), e, secundariamente, o Informalismo que, por privilegiar a expressão individual, não chegou a formar grupos organizados.

Os grupos concretistas de São Paulo (Geraldo de Barros, Charoux, Waldemar Cordeiro, Fiaminghi, Sacilotto, Judith Lauand etc.) e do Rio de Janeiro (Ivan Serpa, Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Weissmann, Décio Vieira etc.) trabalharam, desde suas origens, questões diversas.

Enquanto os primeiros seguiam criteriosamente os princípios do Concretismo internacional, formulados, desde 1930, por Theo Van Doesburg, os últimos os desrespeitavam sempre que os caminhos abertos por suas experiências o exigiam.

A trajetória dissidente do grupo do Rio de Janeiro culminou, em 1959, com a fundação do Neoconcretismo, ao qual aderiram Hércules Barsotti e Willys de Castro, de São Paulo. Sua rebeldia crítica em relação aos postulados internacionais da arte concreta, adotados pelo grupo paulista, possibilitou o surgimento de propostas que estão na origem de parte significativa da arte contemporânea do país, referenciando, em particular, a produção daqueles artistas ligados ao Rio de Janeiro.

Entretanto, ao contrário do que seríamos levados a supor, a principal contribuição neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal (construção), mas metodológica: consiste na valorização do experimental (processo) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção.

A originalidade das obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, por exemplo, deve ser creditada antes à experimentação, que lhes possibilitou transcender as questões formais do Concretismo e depois do próprio Neoconcretismo, do que à estreita opção pela geometria, feita, aliás, por outros setores da vanguarda brasileira sem os mesmos resultados.

É importante deixar aqui registrado que o Experimentalismo de origem neoconcreta permitiu, sobretudo se consideramos os três artistas acima mencionados, a formulação de questões que a arte internacional hoje em dia consagra como essenciais para a contemporaneidade: a quebra das categorias convencionais que dividem as práticas artísticas em pintura, desenho, escultura e gravura, registrada na Teoria do não-objeto (1960) de Ferreira Gullar, a participação do espectador e, finalmente, a integração entre arte e vida, que, no caso, surge enquanto transbordamento da proposta neoconcreta de integração da espacialidade da obra com o espaço real.

Nos anos 60, quando despontaram as novas tendências da arte americana e européia como a *Pop*, o *Noveau Réalisme*, etc., nascidas da exaustão do repertório estrito do Abstracionismo, a arte produzida no Brasil já possuía referências essenciais próprias que emprestavam sentido singular à sua inserção nas questões da vanguarda internacional. Ao mesmo tempo tinha que se posicionar frente aos problemas políticos suscitados pela ditadura militar implantada em 1964, e que permaneceu no poder até 1985.

Sob o impacto das primeiras medidas repressivas do governo militar, a chamada Nova Figuração, foi lançada nas mostras Opinião 65, realizada em agosto no Rio de Janeiro e Propostas 65, inauguradas em São Paulo no mês de dezembro. O sentido político dessas exposições já se anunciava em seus próprios títulos que propunham, claramente, a liberdade de expressão e decorreu da participação de alguns artistas oriundos das vanguardas da década anterior, configurando uma frente cultural difusa formada em torno da defesa da liberdade de propor e de opinar.

Embora de tom ético-político, a questão teve implicações estéticas duradouras: não por estabelecer um novo movimento, mas por explicitar, para aquela geração, principalmente através da reflexão de Hélio Oiticica (1937-1980) e do pensamento de Mário Pedrosa (1900-1982) o sentido histórico específico de sua contribuição para o futuro da arte brasileira.

No catálogo da mostra Nova Objetivida-de Brasileira, inaugurada em 1967, Hélio Oiticica publicou o texto "Esquema Geral da Nova Objetividade" que "seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual" e não "um movimento dogmático, esteticista (como, p. ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma 'unidade de pensamento'), mas uma 'chegada', constituída de múltiplas tendências, onde a 'falta de unidade de pensamento' é uma característica importante...". Listava também as seis características desse estado geral (entre elas, tendência para o objeto face ao esgotamento do quadro, participação do espectador, tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, criação de novas condições experimentais), reconhecendo na Antropofagia (1928) um dos passos decisivos em direção à Nova Objetividade. Traçava, então, uma genealogia preocupada, antes de tudo, com a caracterização de uma *atitude brasileira de vanguarda* e não com o estabelecimento de características plástico-formais típicas de nossa arte.

As profundas afinidades entre a lógica antropófaga e a do experimentalismo neoconcreto legitimaram a aproximação proposta por Oiticica: ambas privilegiavam o processo (tempo) como a garantia de uma expressão genuína, preservada dos ruídos externos de normas avalizadas pela "verdade" de princípios estéticos cujo contexto pertencia a outros sistemas teóricos ou culturais. Tanto a Antropofagia quanto o Experimentalismo atribuíam ao processo, à sua dinâmica própria, interna, o papel fundamental de ultrapassar e subverter limites, na invenção de alternativas estético-criativas grupais e individuais, simultaneamente comprometidas com questões da arte universal.

Essa base histórica, resultado do entrecruzamento, na Nova Objetividade, de dois

momentos extremamente inventivos da produção artística do país; possibilitou a progressiva formação de um campo de ação experimental constituído pela contribuição de artistas de várias tendências e não apenas daquelas construtivistas. É importante assinalar que o experimentalismo, quando pensado enquanto uma questão que possui uma dupla origem, antropófaga e neoconcreta – "exercício experimental de liberdade" – é, no Brasil, uma espécie de divisor de águas coletivo, não devendo, por isso mesmo, ser confundido com processos experimentais nascidos espontaneamente nas práticas artísticas. Questão que permitiu a configuração de uma tradição em trânsito que, sem construir um repertório formal ou temático, vem referenciando, caso a caso, a obra de parte de algumas gerações de artistas contemporâneos brasileiros.

Suas obras, ainda que involuntariamente, participam de uma constelação que, embora muito variada visual e formalmente, configura parte considerável da história recente de nosso olhar. Tomadas separadamente elas podem, até, ser remetidas às questões da arte internacional. Seu sentido essencial deve ser buscado, porém, numa cadeia de nexos especificamente brasileiros.

Esse breve diagnóstico evidencia que os entraves fundamentais para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil localizam-se não tanto na produção, mas na ausência de um circuito de artes ancorado em um mercado forte, dinâmico e descentralizado, movido por profissionais e destinado a difundi-la e a escoá-la tal como nos países hegemônicos. Isto é: um conjunto expressivo de museus e instituições profissionais, públicas e privadas, a existência plural de órgãos de difusão de informações sobre a produção artística através da mídia (colunas especializadas na grande imprensa, revistas e jornais específicos, edições de livros, programas de televisão etc.) e, finalmente, o funcionamento efetivo de uma rede de galerias particulares e demais eventos de comercialização, como os leilões, em diferentes cidades do país, que negociem não só as obras do passado ainda disponíveis no mercado, mas principalmente a produção artística contemporânea, indispensável para a sobrevivência dos artistas e demais profissionais e técnicos ligados às artes visuais.

É claro que não cabe ao Estado substituir a iniciativa privada, nem tampouco subsidiar os riscos inerentes à atuação empresarial no mercado de arte. Pode, porém, compreendendo o papel vital e insubstituível do circuito de arte, atuar, de várias maneiras na formação e ampliação do público, na intensa difusão e intercâmbio de informações, nacional e internacionalmente, na formação de recursos humanos e no apoio à infra-estrutura, que terminarão, futuramente, contribuindo para atualizar um potencial de consumo ainda sequer deflagrado. Daí decorre a imperiosa necessidade de profissionalização, ainda incipiente, de todas as atividades voltadas para esse objetivo: familiarizar e despertar o interesse do maior número de pessoas possível, em todas as regiões do país, pela produção visual moderna e contemporânea, por seu passado histórico e pela pluralidade das manifestações visuais brasileiras, universais e regionais.

O desenvolvimento de recursos humanos refere-se antes às atividades técnicas indispensáveis para o pleno funcionamento do circuito de arte do que aos artistas propriamente ditos. Existe uma enorme gama de atividades técnico-profissionais ainda não contempladas pelo ensino formal brasileiro mas que exigem de seus agentes a execução de tarefas complexas vitais para o funcionamento das instituições culturais e eventos artísticos. Curadores, críticos, arquitetos de espaços expositivos, mas também montadores, técnicos de iluminação, preservação, conservação etc., atuam, na maior parte dos casos, desconhecendo os fundamentos técnicos, internacionalmente assentados, de suas práticas.

Outro aspecto fundamental, muitas vezes ignorado até por instituições culturais destinadas à exibição de obras de arte, refere-se às condições infra-estruturais. A montagem de exposições, o transporte de obras de arte, seu manuseio e embalagem, o armazenamento em reservas técnicas e sua preservação e conservação carecem de noções básicas de museologia e museografia acarretando numa concepção simplificada e reducionista dessas atividades.

Tanto os recursos humanos indispensáveis para a difusão da produção artística, quanto os financeiros, quinhão da iniciativa privada e do Estado, no caso da omissão empresarial, não contemplam as necessidades mínimas dessas etapas invisíveis ao público, mas que, contudo, fazem a diferença entre o amadorismo e o profissionalismo. São providos (quando são) apenas para aquilo que será visto (a exposição), comprometendo qualquer possibilidade de um salto qualitativo na produção de mostras relevantes, nacionais ou estrangeiras, deseducando o público.[1] *Da adversidade vivemos.*[2]

Notas

1. Algumas das idéias centrais desse artigo foram trabalhadas nos seguintes textos de minha autoria: Arte contemporânea brasileira: um exercício experimental de liberdade, publicado no catálogo da mostra *Suspended Instants*, Art in General, Nova York, 1997. Da antropofagia ao experimentalismo: a construção de um projeto para a arte brasileira, ainda inédito, e, Artes visuais, publicado no livro *Um olhar sobre a cultura brasileira*, Francisco Weffort e Márcio de Souza, organizadores. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998.
2. Citação de Hélio Oiticica no texto Esquema geral da nova objetividade, publicado no catálogo da mostra Nova objetividade brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

Um panorama e algumas estratégias

Luiz Camillo Osorio

A idéia de o Museu de Arte Moderna de São Paulo reunir três curadores – Paulo Reis (Curitiba), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) e Ricardo Resende (São Paulo) – para conceberem este primeiro Panorama da Arte Brasileira do século XXI, não poderia ter sido mais oportuna. Abriu-se assim um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiossincrasias conceituais.

De imediato, fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes em relação ao circuito hegemônico. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais. Não vai aqui nenhuma crítica à qualidade da produção vinculada a estas formas, como a pintura e a escultura, chama-se, isto sim, a atenção para a necessidade de se viabilizar a experimentação com meios de difícil inserção comercial.

A criação recente, em várias cidades brasileiras, de organizações de artistas – Agora/Capacete (RJ), Alpendre (CE), Torreão (RS), MICO (SP) – que buscam ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte, é uma novidade bastante positiva. Ao contrário de mera adoção ou negação simplista das regras do mercado, o que estas organizações procuram é redirecioná-las, aceitando certos meios e buscando outros fins. Sem dúvida, o enfrentamento do circuito, a procura de microcircuitos, retoma certos vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados. Aqui poremos o foco de nossa discussão.

As tensões entre arte e sociedade, arte e política (que inclui, é claro, a relação com as instituições e o mercado), ganharam novos desdobramentos com o fim da guerra-fria e a liquefação das utopias. Ao contrário do que se propaga, este novo contexto não representou uma despolitização da arte, nem tampouco da sociedade, mas sim a necessidade de se reinventar novas formas de engajamento. O fim das ideologias, longe de ser o fim da história, é seu recomeço sem um quadro de referência predeterminado. Fomos lançados diante de um horizonte indefinido, obrigados, coletiva e individualmente, à experimentação e à liberdade – ambas, condições próprias e comuns tanto à arte como à política.

Uma citação de Italo Calvino vem à lembrança: "o que a literatura pode nos ensinar

não são os métodos práticos, os resultados a serem atingidos, mas somente as atitudes. O restante não é lição a ser extraída da literatura, é a vida que deve ensiná-lo." Estas atitudes poéticas não exigem desdobramentos práticos, não são definidoras de linhas de atuação, apenas ampliam nossas perspectivas de compreensão da realidade. Nesta medida, o engajamento político da arte deve buscar formas próprias de legitimação, onde o real e o ficcional não se excluem, mas se complementam.

Guardadas as diferenças geracionais, muitas são as afinidades entre a produção atual e a das décadas de 1960 e 1970. Àquela altura, recuperando uma dimensão trágica das vanguardas históricas, a arte sacrificava sua autonomia em nome de uma potencialização da existência, do ser no mundo. Verificava-se, como era de se esperar, uma transformação bastante radical das noções de arte e artista.

Evidentemente os riscos inerentes a esta estetização da vida são enormes. Há uma assimetria entre o que a vida, na sua imprevisibilidade alcança, e o que a arte, com sua intencionalidade, realiza. Todo artista, ao abrir mão de sua espacialidade específica (refiro-me, principalmente, ao museu e à galeria), deve assumir a responsabilidade do anonimato e da indiferença – suspende-se assim a expectativa que vem embutida em uma certa "atitude estética", que faz com que todos aqueles que se dirigem à "Obra de Arte" já tragam alguma predisposição a um tipo de emoção previamente determinado. Suspendida esta "atitude", libera-se a possibilidade da surpresa. Foi no silêncio de um final de tarde qualquer que o Ducha avermelhou o Cristo Redentor.[1] A repercussão deste "desvio para o vermelho" foi infinitamente maior do que a expectativa do projeto. Nesta disparidade entre o que se quer e o que se produz surge o coeficiente artístico destas interferências urbanas.

Como há várias estratégias poéticas neste Panorama que buscam a rua para se disseminar ou o espaço urbano para intervir – Atrocidades Maravilhosas, Mico, spmb, Clube da Lata, Ducha, sem esquecermos as duas referências históricas destacadas no livro, Artur Barrio e Paulo Bruscky –, cabe qualificar melhor o sentido deste anonimato assinalado acima.[2] O importante é não tomá-lo como algo que inviabilizaria o artístico (e o artista), mas que o obrigaria a certos cuidados. Este anonimato dura o tempo necessário para se negociarem os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico – seja através de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis. O anonimato é importante, pois a intervenção acontecerá em um território cujas regras de ação e reação não são dadas pela arte, mas pela sociedade. Aceitar estas regras, não significa sucumbir às suas determinações, mas correr os riscos de seus impedimentos. O exemplo mais claro aí é o de Flávio de Carvalho entrando em uma procissão religiosa, desafiando-a e enfrentando-a sem qualquer defesa do tipo "trata-se de uma experimentação artística". Por sinal, em momento algum do seu livro *Experiência n. 2*, ele descreve o acontecido como arte, não obstante podermos assim defini-lo hoje.[3] Seria o caso de lembrarmos também as *trouxas 4 dias* e *4 noites* de Artur Barrio ou as *Inserções em circuito ideológico* de Cildo Meireles. É claro que muitos *happenings* aconteceram e acontecem na rua, com hora marcada e com uma clara delimitação do espaço, que passa a ser um "espaço de arte". Isto é válido, muitas coisas interessantes foram feitas aí, mas não me parece ser o que busca a maioria das intervenções apresentadas no Panorama, que assumem a indiferença da rua como condição para o estranhamento poético. Como manter a especificidade do artístico dentro da vida? Que deslocamentos serão necessários para pensarmos de modo mais arejado e interessante estas inserções da arte em circuitos ideológicos? Estas perguntas não encontram respostas imediatas, cabendo, apenas, mantê-las por perto.

No subtítulo da tese de doutorado do artista Milton Machado, lemos: "(arte) e sua exterioridade". Comentando a presença destes parênteses em torno da palavra arte, ele observa: "Por que entre parênteses? Porque arte não existe, existem apenas trabalhos de arte (nossas homenagens a Gombrich, que foi quem escreveu isso aí, e quem escreveu *A Estória da Arte* – 'story', que não é 'história', como quer a tradução brasileira). À minha maneira, digo que arte não acontece, ao menos não acontece como arte. Do mesmo modo a história. Nada acontece como história, nada acontece como arte. Não fosse assim, se arte adquirisse existência plena garantida em documento de identidade, não existiriam mais trabalhos de arte, incluindo aí a negociação de sua significação. E existiria finalmente sua História, escrita, ponto final. Parênteses delimitam um intervalo, como na notação matemática".[4] O fato de a (arte) existir neste intervalo, entre *ser* e *poder ser*, tornando-se sempre algo diferente no embate com as exterioridades que lhe conferem sentido (o público, a instituição, o circuito, a realidade), faz com que ela, a Arte, não se defina *a priori*, mas apenas a partir de uma negociação constante com sua tradição e através das inserções possíveis na cultura e na sociedade de seu tempo. Neste intervalo, onde as certezas estão suspensas, o próprio artista vê-se obrigado a redefinir seus compromissos e responsabilidades.

Se, por um lado, com os múltiplos deslocamentos para fora do espaço protegido do museu (e na volta para ele) a arte deve ser colocada entre parênteses, o artista, por outro, redefinindo sua posição, coloca-se também entre parênteses. A incerteza sobre o estatuto de artista o desobriga de uma subjetividade forte, de uma associação, essencialmente moderna, entre o "eu" e a criação. Talvez isto nos dê alguma pista para pensarmos sobre a razão de tantas "parcerias poéticas" na cena contemporânea. O artista, além do seu tradicional papel de sujeito-criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um propositor-coletivo. A remissão aí à Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica é óbvia. Este é um direcionamento ainda indefinido, que tem como expectativa a vontade de redimensionar e transformar a inserção da arte no espaço público.

Em uma entrevista onde comentava seu trabalho *Teresa*, Tunga foi bastante sugestivo no trato desta questão. "Eu acho que cada vez mais a dissolução do poeta não se dá dentro das estratégias que o modernismo pensou, mas pode se dar em outras no sentido de uma criação mais ampla, de uma poética coletiva. Uma poética sendo a poética de um povo inteiro, de uma cultura inteira. Acho que isso aí indica uma possibilidade, indica a possibilidade de você construir uma obra com vários poetas, e essa obra seja permeada de poéticas diversas, mas tendo sempre o seu núcleo central dirigido por uma pessoa ou talvez por uma pulsão social".[5]

Enfim, destas breves considerações sobre as relações sempre tensas entre a arte, seu estatuto e seus espaços de atuação, cabe sublinhar que a aposta da curadoria do Panora-

ma nestas estratégias desviantes tem como pano de fundo a situação de crise geral de todos os valores da tradição. Diante da crise, quando tudo parece obscuro e poucas referências surgem como pontos de orientação, resta-nos a liberdade e a experimentação. Qualificando as reticências deste nosso presente, disseminando neste texto, encerro-o com uma última citação que me parece exemplar. "Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um 'fato social', deixa intocado o 'valor estético', e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de *experimentar*".[6]

Notas

1. Refiro-me à intervenção do jovem artista carioca, Ducha, que durante mais ou menos 1 hora deixou o Cristo Redentor vestido de vermelho, colando uma folha de gelatina vermelha aos holofotes. No dia seguinte, apareceu uma fotografia na primeira página do *Jornal do Brasil*.
2. Poderia falar também, por exemplo, dos trabalhos de Marcos Chaves, Marepe, Monica Nador, Jarbas Lopes, Raul Mourão e Marta Neves. Cada um deles lida, à sua maneira, com a tensão entre espaço urbano e espaço artístico. Todavia, por estarem já de saída incluídos no museu, não precisam assumir este requerido anonimato. Isto não tira em nada a validade e a qualidade dos seus trabalhos. São apenas diferenças a serem apontadas.
3. O livro sobre a Experiência nº 2, de Flávio de Carvalho, foi reeditado em 2001, pela Editora Nau, Rio de Janeiro. Cabe ainda sublinhar que no livro deste Panorama, em entrevista com Artur Barrio, cito a Experiência de Flávio de Carvalho e, por pura desatenção de todos que a editaram, principalmente minha, apareço falando em passeata e comício, em vez de procissão. Aproveito para corrigir o erro.
4. Trecho extraído de uma conversa por *e-mail* com o artista Milton Machado que sairá na Revista *Item* 6.
5. Entrevista realizada por mim e publicada no catálogo da exposição de Tunga no CCBB de Brasília em junho de 2001.
6. Bauman, Zygmunt – *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p. 137.

As políticas do gesto

WALTER SEBASTIÃO

Nesta exposição que reúne Hilal Sami Hilal, Marco Túlio Resende, Manfredo de Souzanetto, Paulo Laender e Marcus André, é bom saber que estamos diante de um conjunto avesso a aproximação por semelhanças. Óbvio que elas existem. A tônica é a questão da linguagem, as determinações da matéria (que aqui é também cultura), os transbordamentos que resultam do choque entre prática e conceitos que eles elegem como motivo de especulação. Mas basta deter-se com um pouco mais de atenção em cada peça para observar que cada uma carrega um batimento específico, que se não chega a negar a articulação de uma trajetória (ou série), alimenta quase o desejo de ser uma única.

Dizer que são superfícies e volumes, por exemplo, esclarece pouco. Até porque estes trabalhos promovem uma intrincada relação entre forma e história. Vale ressaltar ainda que são obras que estão longe da idéia de fragmento. O seu núcleo poético é a questão do todo, da tonalidade, da inteireza e coesão do discurso plástico, mas esse se oferece como poliedro de temas e subtemas que parecem proliferar indefinidamente. São trabalhos que até experimentam o desvio, o devaneio, o desconcerto, mas essa linha de argumentação responde, antes de tudo, a intenção dos autores de pensar um certo conhecimento visual. E de uma perspectiva específica: aquela que não abre mão da noção de gesto responsável, de projeto, de artesania, mesmo ante forças adversas.

Hilal Sami Hilal

Arte é renda, trama, bordado, malha capaz de articular o visível, e o invisível parece sussurrar os trabalhos de Hilal Sami Hilal. Matéria, sim, mas devaneio do gesto também. Visualidade pura e ainda uma história social. Especulação intelectual e evocação de um fazer que não tem como alojar o seu sereno delírio na lógica produtiva das sociedades industriais. E inventa então o prazer de cifrar, tecer, uma vivência silenciosa capaz de vazar o tempo. Não se trata de naturalizar uma descendência pessoal, histórica ou método pré-fabril. Mas, pelo contrário, de deslocar estes elementos e conotações, de torná-los menos familiares, para fazer soar um batimento lúdico-dramático, que escapole da condição de excluído e quer ser ouvido (ou visto). E se torna, então, alegoria de outros tantos batimentos, igualmente reprimidos, que da margem (da margem da poesia), fazem valer o seu conhecimento da vida.

Marco Túlio

É bem conhecida, a perspectiva que Marco Túlio Resende imprime a sua obra: uma tensão contínua entre o desenho e a pintura. Mas é o primeiro que incide e se sobrepõe ao segundo, fazendo, não poucas vezes, da massa pictórica o suporte do desenho e assim invertendo relações clássicas. Acrescente-se à teimosia, reiterada e permanente evocação das idéias de letra, marca, rastro, tudo apontando na direção de um gesto que não só aspira e provoca o signo, mas parece querê-lo em aberto, inconcluído, para que o dito e o interdito se tornem evidentes. Tal perspectiva tem feito soar algumas metáforas do projeto: chão, livro, jogo, corpo, fluxos etc. E com um significado preciso: a delimitação de um campo entre o texto e a crítica do texto, aquele na sua dimensão de jorro proliferante; este afirmando o contra-poder do não-verbal.

Manfredo de Souzanetto

Na mira de Manfredo de Souzanetto, ao longo de sua carreira, sempre esteve não a pintura como objeto de análise, mas a análise do objeto-pintura. Isto é, como quadro, artefato, construção, cânone, lugar etc. Para tanto ele se apropria do imaginário da arte abstrata – geométrico, mas também informal – metonimicamente tornada, um código analítico da pintura. E sua ação tem sido montar e desmontar este modelo ao sabor de diferentes questionamentos poéticos. Domou o gesto, praticou a metalinguagem, investigou materiais e estruturas, comentou a memória do ofício, formatos, posições etc. Até o limite de, com humor sutil e sem abandonar a especificidade de uma prática, produzir um confronto com as ideologias da pintura. Sejam elas os dogmas da planaridade (a pintura é um objeto tridimensional, argumenta o artista) ou a condição de ponto cego no espaço, de enfeite para casas abastadas e instância cívica para momentos heróicos.

Paulo Laender

Não deixa de ser curioso o sentido que o escultórico tem para Paulo Laender. Ele é a escultura, peça escavada, polida ou construída e também relevo e objeto. Não menos intrigante são as referências que regem o trabalho. Nos extremos estão o fóssil e o arqueológico, por um lado, e a arquitetura e arte moderna, por outro. Ambos sinalizando uma consideração formal, mas também um ponto de vista histórico-cultural. Isto é, há um antes que não deve ser negado; há um depois que coloca compromissos. Ambos não podem (e nem devem) ser ilustrações de uma certa temporalidade remota ou futurista mas sim recriados a cada momento da série histórica, num único e mesmo gesto que se dá no presente. Evidência deste movimento são peças recentes, nas quais aparece um dado insólito: uma evocação a *action-painting*, ao expressionismo abstrato, via uma citação a Pollock, como se com o gesto do pintor esclarecesse a natureza do gesto que sua obra deseja encetar.

Marcus André

Nesta exposição, a pintura de Marcus André soa de modo específico. Ela sinaliza aquilo que, por falta de melhor definição, chamamos de tradição. Isto é, certas questões, formas-idéias, que são tomados e retomados e desenvolvidos. Mas é bom estar atento ao que estas pinturas desfocam para melhor tornar visível um eixo que, saindo do romantismo (a questão da paisagem), passa pela modernidade (aquele instante luminoso/opaco entre o impressionismo e as primeiras abstrações) e ronda regiões vizinhas do expressionismo abstrato (o gesto e seu momento). É como se a superfície se transformasse em lugar onde resíduos destas considerações se fizessem ver (ou ouvir). As pinturas antes de serem apenas fatos pictóricos ideais, traem a natureza de campo de batalha entre forças adversas: a massa (de tinta) às vezes irrompe a tranqüilidade do plano; a cor (ou sinais dela) perturba um ideal de placidez contemplativa; a vista vacila entre uma representação evasiva e adentra experiências pictóricas avessas, a outras determinações que não seja o seu acidentado fluir.

Conclusão

História do heterogêneo, letra cravada sobre a pele, construção/desconstrução do artefato arte, relativização e evidência de determinações sociais, tradição dilacerada com seu existir. Eis aí alguns aspectos que as obras desta exposição apontam.

Correspondem, é bom que se diga, a políticas do gesto – este mínimo da história artística tão apagado na produção recente – que insistem em apontar dilemas, problemas, prazeres, conhecimentos, iluminações etc.

CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: TEMÁTICAS CONTEMPORÂNEAS
AS POLÍTICAS DO GESTO – WALTER SEBASTIÃO

Colecionadores em movimento

Livros, olhos, exercícios de leitura

MARÍLIA PANITZ

(...) a Histoire de l'Oeil não é uma obra profunda: tudo aí é apresentado à superfície e sem hierarquia, a metáfora está exposta no seu todo; circular e explícita, não remete para nenhum segredo: estamos aqui perante uma significação sem significado (ou na qual tudo é significado); (...) uma literatura de céu aberto, situada para lá de toda a decifração...[1]

O olho-leitor, o olho a mais do ciclope, desvenda os sinais descontínuos que o olhar do humano oculta: torna legível o visível, a fim de minorar seus poderes. Arrancar-se do visível, sim; mas quando o visível se arranca de nós, que acontece?[2]

Ler para um cego uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro (...). Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível.[3]

Todas as coisas são palavras lidas /
Na língua em que Algo ou Alguém, noite e dia, escreve essa infinita algaravia/
Que é a história do mundo. (...)Atrás do nome há o que não se cita;[4]

Use meu corpo como as páginas de um livro (...)
Sabe... algumas culturas não permitem imagens.[5]

Sobre olhos e livros e coleções... sobre a construção de metáforas, figuras de linguagem que orientam a produção de imagens na construção das poéticas. Sobre partilhar essas metáforas e provocar, a partir delas, o desdobramento, as versões. Sobre a construção de uma sintaxe comum, estrutura sobre a qual repousam os trabalhos e o olhar dos que os abordam. Sobre um lugar possível de onde se situar para poder abordar a obra da Ana Miguel, Chico Amaral, Elder Rocha, Gê Orthof e Ralph Gehre: é disso que trata este exercício.

Gentil Reversão é investigação sobre as possibilidades de diálogo e de entrelaçamento de trabalhos resultantes de idéias que vêm se construindo em conjunto, ao longo dos anos. É, portanto, tecido que se faz também pelos fios das palavras.

Os trabalhos dos cinco artistas foram pensados, na mostra e neste texto, como uma rede de relações que se estabelecem entre dois eixos: o temporal e o espacial.

Isto pode ser tomado da maneira mais direta possível e fará sentido: há uma história comum partilhada por mais de dez anos

e há o espaço expositivo que agora atualiza e situa esse compartilhamento.

Mas isto também pode ser pensado lançando mão de um ponto de vista tomado pelas ciências da linguagem[6] e, depois delas, pela psicanálise[7] e provocará outros sentidos. Nesse caso, o eixo temporal se apresenta como formador de paradigmas. É o eixo da ação de substituição, de associação, de similaridade, da proposição de um sentido que se apresenta como resultado de muitos sentidos. É o eixo em que Lacan sugere localizar a operação de condensação – noção proposta por Freud em sua teoria dos sonhos – para nomear aquilo que na elaboração onírica refere-se a certos objetos, personagens ou acontecimentos, investindo um único elemento com as características de vários outros que importamos do universo da vigília... um que pode ser muitos outros. É o eixo da *metáfora*, que se apresenta estando ausente, evocando um significado por outro. E Borges diria, por meio de uma abordagem etimológica, que toda metáfora um dia será palavra de uso corriqueiro (o que faz pensar que todo enigma – e não é disso que a arte trata? – um dia será desvendado, não por adivinhação, mas por reconfiguração, agregação de significados possíveis... ausência que se presentifica por recorrência, por envelhecimento, por costume).[8] Pensando-se em Gentil Reversão, esse poderia ser o eixo das obras.

Já o eixo espacial se apresenta como sintagma, fazendo sentido pela contingência de seus termos, sua contigüidade, um ao lado do outro, adquirindo significações a partir de sua localização no espaço, em relação aos outros termos ou... imagens (e, portanto, refere-se à convivência, à contaminação). Este é o eixo do discurso. Para Lacan, é o eixo dos deslocamentos que, nos sonhos, correspondem ao investimento de um determinado elemento, com o afeto destinado a outro. É o eixo da *metonímia*, a outra figura de linguagem que se configura por presença: a parte significando o todo, o efeito no lugar da causa, a matéria no lugar do objeto, o abstrato no lugar do concreto. Em Gentil Reversão esse seria, então, o eixo da mostra, dos textos, dos olhares cruzados.

Mas, por que lançar mão dessa proposição lingüística para estabelecer uma possível leitura da articulação entre as obras essencialmente imagéticas de artistas diferentes? Cinco razões – para manter o número de fios do urdimento de nosso tecido – justificam a escolha dessa linha de abordagem:

Em primeiro lugar a evidência de que qualquer ato de linguagem (e produzir arte certamente o é), qualquer ato de constituição de sentido se dá dentro dessa relação biaxial (espaço/tempo). E do que tratamos aqui? Do corpo de uma obra, nascido do diálogo entre cinco pensamentos/obras – construções no tempo e no espaço.

Em segundo, trata-se de trabalhos aos quais é lançado um olhar retrospectivo, que tenta rastrear suas fontes, sua genealogia... tenta traçar as suas relações de parentesco... os traços comuns que determinaram o encontro e a parceria. Traços que nos permitiram chegar à leitura de um pela leitura das imagens produzidas pelos outros.

Em terceiro, trata-se de experimentar a possibilidade de uma abordagem teórica ser o urdimento do tecido de uma poética. Assim, a imagem seria a da distribuição espacial das obras portando inúmeras camadas de sentidos (e não-sentidos, por certo, naquilo que delas nos escapa, quando as abordamos na condição de criador ou de fruidor, ambos leitores que "arrancam" a si mesmos do visível; ambos fadados a perder algo de vista, ao articulá-lo em uma versão; ambos sujeitos à armadilha do olhar que a obra devolve a seu olhador, que é o que ocorre quando "o visível se arranca de nós...").

Em quarto, trata-se aqui de trânsito entre imagem e texto, subversão operada a partir do início do século XX e que produziu imagem conceitual e texto imagético (podemos, como exemplo, pensar nas obras de Marcel Duchamp e de Georges Bataille), lição aprendida por tantos herdeiros. Reunião de fragmentos, vestígios. O método do jogador e do colecionista, o método da escuta analítica e da abordagem poética de produção de sentido. O sentido está na superfície, é nela que ele se desdobra... para quem se dispuser ao exercício de imaginação (de ação sobre a imagem)... para quem souber ler! Podemos pensar nesse método como tributário de duas vertentes cruciais para o pensamento e a produção artística contemporânea: por um lado, a experiência surrealista de associação de imagens distantes conceitualmente uma da outra, o que lhes dava uma característica extremamente forte, já que sua leitura estava imbricada com o número de associações que traziam para dentro delas (adquirindo o estatuto de receptáculo de inúmeras possíveis significações); por outro, da experiência cubista (e construtivista) da colagem, da montagem de significações pela combinação de partes de diferentes elementos (de cópula, como afirmava o mestre da colagem cinematográfica Serguei Eisenstein, essa também uma lição herdada: do ideograma, dos hieróglifos, da escrita imagética dos alquimistas). Essas imagens carregadas de sentidos, oferecem uma mudez que terá de ser transposta. Este é o caminho que terá de ser percorrido pelo fruidor: o de re(des)cobrir os elos que aproximam os diferentes fragmentos que se constituem em obra. Resignificá-los. E este será um ato por palavras.

O que nos remete à quinta razão para o uso dessa moldura lingüística. Gentil Reversão se propõe a colocar o texto do leitor em paralelo à obra, comprometido e contaminado por ela. O pressuposto é, então, de que se abra lugar (ou de que só reste lugar) para um texto crítico, que não mais se configure como uma orientação assertiva de leitura ou de juízo de valor (como um olhar "de fora"), que dê conta do todo das obras, e sim como uma abordagem delas por um viés que seja necessariamente parcial e fragmentário – já que, em linguagem, algo sempre escapa ou se deixa ver de diferentes formas e por diferentes olhares. Há algo, na própria materialidade dessas obras, indicador desse "olhar interior" (que não se confunde com co-autoria, não se trata disso).

Gentil Reversão, vista pela moldura desses pressupostos, pode ser pensada (metaforicamente) como um mapa ou uma rede ou um tecido, que se desenha balizado por alguns referenciais tornados paradigmáticos para estes muitos, possíveis cruzamentos. Com o tempo, um objeto, um órgão anatômico e uma ação parecem ter adquirido o estatuto de *metáforas* dessa gentil reversão (e essa é, certamente, uma suposição arbitrária, minha possível versão). O livro, o olho e o ato de colecionar – de estabelecer/organizar coleções – são as bases dessa proposta de leitura (necessariamente fragmentária).

O livro-objeto e a metáfora do livro

Ao longo do período em que se foi construindo a Gentil Reversão, a troca de idéias, situada nas caixas de mensagens da Sala de Visitas[9], foi estabelecendo uma bibliografia possível do projeto. Bataille, Calvino, Borges,

Ginzburg, Kafka, Pokot, Nolan, Apollinaire, Mailer, Auster, Benjamin, Lacan, Barthes, Occam, Rosa, Freud, Cummigs, Richter... autores, nomes. Tudo já está escrito, tudo se oferece para as inúmeras possíveis combinações. Cada objeto-livro com sua escritura, sempre a mesma, tão diferente para cada olho que sobre ela se deposita.

Ao longo deste ano, Gê Orthof veio inscrevendo seus "livros", compondo sua *bibliotecadostripper*. Com uma nova localização para esses objetos dentro de sua obra repleta de citações aos tantos autores queridos, agora eles não têm palavras: são objetos-livros "grávidos" de narrativas. Um deles, o livro *maisumanoite*, a ser manipulado por luvas/seres-que-olham, lembra outros livros: os que compõem a série *Circulación* de Ana Miguel. Ao vestir as luvas oferecidas pela artista (essas cirúrgicas, adequadas para a manipulação do corpo aberto do humano) seu provável leitor está exposto a uma inscrição de cicatrizes (*Moi – Toi – Lui*). Cicatrizes que estão presentes nas páginas/telas do livro *Solve et Coagula*, de Elder Rocha, combinação das lembranças de seu manual de anatomia com o delírio de transcendência da iconografia cristã. Mas este enorme livro é composto de grandes superfícies de cor e pequenos fragmentos. Anotações criptográficas de algo divorciado já de suas fontes. Anotações são o que compõe os livros/cadernos/diários de Ralph Gehre, repletos de vestígios, repletos de croquis de objetos a serem feitos por/para os outros membros da Gentil Reversão. Imagem e texto se equivalendo, prevendo a anulação da marca, da assinatura, tornada textura, em suas últimas obras. Fim da identidade marcada pelo traço. Esse traço que vai inscrever, por imagem e texto, o auto-retrato-feito-por-outros de Chico Amaral. Identidade que é escritura... e que é alteridade: um que é outro. Um que é outro, jogando consigo mesmo para formar poesias do acaso, num jogo de cartas... evocando Mallarmé e seu jogo de dados. Um que poderia estar presente nessa biblioteca.[10]

O que nos faz passar da materialidade do objeto para sua condição de metáfora. Se o livro aparece como objeto em algumas obras, isso traz para a superfície uma questão que permeia o conjunto das obras em exposição: o de constituir-se como escritura, mesmo que muitas vezes portadora do caráter inelutável da imagem. Assim, tecem-se os elos feitos de palavras. Livro portador da escritura... do saber-sobre algo... o próprio saber... a própria escritura... a arte como exercício de uma escritura, com ou sem palavras... o mundo sendo escrito (e inscrito) para ser lido pelos olhos de ver... e de ler.

O órgão olho e a metáfora do olhar/olho

Ver e ler é o que nos propõem os óculos de Chico Amaral, um de seus *equipamentos de ver*. E o que vemos quando vestimos esses óculos? Nossos próprios olhos. Olhos que reconhecemos arrancados de suas órbitas e fixados no fruidor, ou citados na reprodução rigorosa e superdimensionada daqueles dos desenhos animados japoneses, como aparecem na pintura de Elder. E Elder também faz olhos metafóricos em seus assoalhos/constelações, cujas estrelas baleadas/perfuradas cumprem sua sina de serem os mil olhos que velam o sono do homem durante a noite,[11] já cegos de saída, pois frutos da perfuração da matéria. Ou olhos que são círculos, bolas, pontos, mil pontos espalhados pelos papéis e telas de Ralph, todos velando por nós, os fruidores. Todos nos ameaçando com os seus olhares de enigmas, todos também escrituras crípticas.

Os olhos, muitos deles, se espalham pelas instalações de Gê. *Wiggle eyes* revirando-se em suas órbitas de plástico, lançando-nos seu inquisidor olhar cego, posicionam-se nas páginas dos livros e nas luvas do leitor, nos acessórios dos livros de vestir e despir... como se, independentemente do leitor, eles pudessem instaurar o ato de ler e suspendê-lo pela ação de desnudamento. É preciso carregar-se de olhos (e livros) para ver (pois ver é ler a partir do olhado, como já nos ensinaram Cézanne e Freud).[12] Olhos similares se espalham pelos objetos/seres que Ana cria. Olhos de boneca que se amalgamam a uma anatomia inusitada e que piscam: abrem e fecham, olham para dentro e para fora... Tornam-se equivalentes a pérolas...

[illegible]

lingüístico, eles parecem refletir sobre a própria poética de que são veículos. Espalham-se pela exposição lembrando, a quem os aborda, que olhar é operação óptica e simbólica simultaneamente. A anatomia do olho se altera pela inserção de marcas provocadas por olhares anteriores. O olho, então, carrega sua história. Coleciona suas cicatrizes de olhar o mundo.

As obras assim, se oferecem como espelho, como duplo possível de tantos diferentes olhares. Nos olhando nos olhos.

A metáfora da coleção e o exercício de colecionar

Caixas: lugares para guardar coisas. Remetem ao mito de Pandora, amaldiçoando

[illegible]

ras do mundo, que apontam suas instalações. Migram de uma para a outra (coleção se faz por eleição, portanto, o número de objetos colecionados é limitado). Sua caixa certamente contém a amostragem do mundo. Já as caixas de Ana aludem a uma questão recorrente em seu trabalho, a de tensionar o estatuto do feminino: são caixas de uma habilidosa costureira ou crocheteira. São caixas com linhas, botões, agulhas, pérolas, fitas, tules, todos a caminho de se tornarem a manifestação do desconforto do humano. Uma coleção que produz outra: de objetos antropomorfizados que se portam como se pudessem reproduzir autonomamente parte das funções que reconhecemos como exclusivamente nossas. Portam-se como nossos fantasmas. A caixa de Chico tem muitas bolinhas, de chumbo, de pingue-pongue, letras **O** de muitos **O**utr**O**s, de regras do j**O**g**O**. Seu tesouro desdobrado *ad infinitum*. Guardará, certamente, aquele brinquedinho adquirido recentemente: o jogo de pingue-pongue de corda e lata "com um jogador nervoso".[14] E regras de jogos que ele subverte em suas obras, tornando-as exclusivamente uma reunião de palavras-matéria.

Na *Enciclopédia del Coleccionista*[15] – compêndio concebido para orientar os colecionadores em busca do rigor – o prólogo trata de delinear o perfil de uma coleção, dando-lhe uma configuração mais científica e distanciando-a "da curiosidade desordenada do começo", distanciando-a do perfil dos gabinetes de curiosidades, frutos da paixão, da escolha subjetiva. Esse texto procura definir estilos, definir qualidades que determinem o valor dos objetos: "harmonia, personalidade, estilo de época, caráter, qualidade de execução, tema, prestígio da matéria, antigüidade, histórico, virgindade, estranheza, raridade". Entre as muitas observações sobre valor de mercado, heranças e doações, há algo que chama a atenção: um colecionador é alguém que guarda a memória da humanidade. É por estes fragmentos, reunidos com maior ou menor rigor, que se pode(m) tecer a(s) história(s). É pelo incomum, pelo resto, pelo raro...

Dados interessantes para se abordar a coleção como metáfora desse tecido entretecido por cinco fios. Uma coleção formada por cinco coleções que passam a ser só uma. A diversidade de elementos expostos articulados por esses fios de sentidos. São os objetos diversos colocados em seus lugares o que vai construir o sintagma, a sentença que é essa mostra. Assim, a diversidade se constitui como discurso harmônico... polissêmico, polifônico... mas uma sonata.

A teia como suporte e a exposição como frase escrita por seis pares de mãos

Essa idéia da teia, do trabalho minucioso da aranha, sua estratégia de captura, parece perpassar a correspondência da Sala de Visitas da Gentil Reversão. Alguns dos artistas já a configuraram concretamente, mas ela paira efetivamente como estrutura, como grade, como mapa que localiza as obras dentro de um discurso comum. Ela pode, então, ser tomada como metáfora do suporte sobre o qual repousa a gênese do trabalho coletivo que se apresenta na mostra. Diferentemente do processo com o qual trabalhamos de maneira geral, em que a mostra se constrói a partir de uma organização das obras do(s) artista(s) proposta pelo curador – sua versão sobre o conjunto das obras, sua sentença construída a partir delas, sua ação de investi-las de novas significações, por meio de sua seleção e do lugar que lhes dá, dentro do corpo de trabalhos – o que se

experimentou aqui foi a criação de um único tecido, no qual as obras provocam textos que provocam obras. O lugar desejado do texto é "dentro" do tecido da mostra, como mais um fio (de palavras) a tecê-lo. Seu destino é misturar-se a ele, não como mais uma obra, mas como parte do suporte/teia.

A linha conceitual que se compôs, pelo contato com (e entre) as obras e seus autores, tornou-se, dessa maneira, um fio da teia. Construiu-se, da mesma forma, este livro/caderno de anotações dos itinerários de construção da Gentil Reversão: os textos que se referem a cada artista se invadem uns aos outros, conversam entre si formal e conceitualmente. Ao serem criados, foram também invadidos pelos outros que se compunham *on-line* e ao serem colocados ao lado das imagens (e não há outro lugar para eles) são igualmente invadidos por elas. Um que é outro... um que é seis e é um. Esse que oferecemos, nossa gentil reversão.

Notas

1. Roland Barthes, A *metáfora do olho* (escrito em 1963), sobre o texto A *história do olho* de Georges Bataille, In: *Textos Críticos*, Editorial 70, 1977, p. 333-333.
2. J-B Pontalis, *Perde de Vista*, Jorge Zahar, p. 220.
3. Alberto Manguel, sobre as suas recordações do tempo em que lia para o cego Jorge Luis Borges, *Uma história da leitura*, Cia. das Letras, p. 33.
4. Jorge Luis Borges, *Uma bússola* (O outro, eu mesmo), In: *Obras completas II*, Ed. Globo, p. 276.
5. Falas do personagem vivido por Ewan McGregor no filme *O livro de cabeceira*, de Peter Grenaway.
6. Em especial como é proposto por Roman Jakobson.
7. Por meio da leitura que Lacan faz do texto freudiano, lançando mão da lingüística.
8. Ver sua conferência sobre a matéria no livro *Esse ofício do verso*, Cia. das Letras, p. 29-49.
9. Nome da troca de *e-mails* que se estabeleceu durante todo o ano de 2001 entre os participantes da Gentil Reversão.
10. Gê, em um *e-mail* de 28/10 lembra a presença retrospectiva de Mallarmé na Gentil Reversão: "A lembrança: quando você fala que Mallarmé poderia ser um dos autores presentes, ele estava na Oxford-Brazil, a instalação de pratos perfurados, cadeados e dados. A obra era para ele (que estava citado em um dos folders, da Sérgio Porto, do MAC/SP ou da Rubem Valentim, não lembro)".
11. Na conferência sobre a metáfora, um dos modelos usados por Borges é o das estrelas como olhos. Os exemplos são desde uma suposta frase de Platão "Eu queria ser a noite, de modo a poder velar teu sono com mil olhos", a "As estrelas olham do alto", citado sem autoria, ou mesmo um poema de Chesterton "Mas não chegarei à idade de ver surgir a noite enorme, / uma nuvem maior que o mundo / E um monstro de mil olhos", In: *Esse ofício do verso*, p. 32-33.
12. De Cézanne aprendemos que a representação da realidade pela pintura não se dá por reprodução da imagem vista, mas pelo que nos é possível ler a partir do que vemos. Freud, por outro caminho, ao desenvolver sua teoria dos sonhos, fala de uma interpretação (por palavras) como um andar sobre as pegadas da elaboração onírica em sentido contrário, ou seja, uma está intrinsecamente ligada a outra ou, sabe-se da experiência pela versão que somos capazes de constituir a partir dela.
13. Herdeiro daquele projeto de André Malraux, um museu portátil, um livro-museu, capaz de conter, por referência, as esculturas produzidas ao longo dos séculos.
14. De sua descrição, em um *e-mail*, de 05/08.
15. De G. Savage, F. Fosca e F. Daulte, Ed. Noguer, Madri, 1963.

Faxinal das Artes no Faxinal do Céu

AGNALDO FARIAS

Por mais de um motivo o projeto *Faxinal das Artes*, nome que acompanha o município paranaense de *Faxinal do Céu*, fascinante como o título de um poema de Drummond, e cuja etimologia ultrapassa a geografia física para ajustar-se à perfeição com a idéia de limpeza e arejamento de idéias, ficará como prova que o nosso meio das artes plásticas passa por um momento dos mais fecundos, com os artistas adensando a discussão sobre suas poéticas, seu papel dentro da sociedade e sobre o que vem sendo feito sobre o produto de seu trabalho pelo circuito de artes, entendendo aí curadores, críticos, jornalistas, *marchands* e a diversas instituições – museus, centros culturais etc. – que se ocupam da sua conservação e exibição.

Acontecido na segunda metade do último mês de maio, ocupando menos de um terço dos trezentos e cinqüenta chalés coloridos, dispostos ao longo de um declive suave cercado de morros e que vez por outra amanhece com seu verde ostensivo submerso na neblina, o *Faxinal das Artes* foi pioneiro não só por ter sido o primeiro grande projeto de residência artística do país – cem artistas de todas as regiões –, como também pela estrutura de organização do evento que, mais do que a produção de obras no local com vistas ao incremento do acervo da instituição promotora, a *Secretaria de Estado da Cultura do Paraná*, o que por si só seria meritório, privilegiou, graças à sensibilidade da Secretária Monica Rischbieter e da coordenadora do projeto Sandra Fogagnolli a troca de experiências entre artistas num encontro de envergadura nacional.

Coube a Fernando Bini a responsabilidade de convidar trinta artistas paranaenses representativos do que hoje se faz em termos de arte contemporânea. A mim, a honra de convidar os outros setenta cuidando igualmente para que eles fossem representativos daquilo que de melhor se anda realizando pelo nosso país. Cada artista convidado apresentou um projeto que, respeitada a dinâmica de cada um e o peso que então se passou a dar ao intercâmbio entre eles, poderia ser ou não ser integralmente desenvolvido no decorrer do evento. Sob essa orientação, Cristina Mendes e Jucimara Bacil, emprestando docilidade à noção de eficiência, criaram a atmosfera mais próxima possível do ar puro que se respirava durante as longas caminhadas. O grupo de monitores reunidos para apoio ao trabalho dos artistas foi, mais de uma vez, alvo de homenagens. A partir daí, pode-se começar com as manhãs sempre reservadas às apresen-

tações de obras por parte de seus respectivos autores, o *Círculo de Palavras e Imagens*, competentemente coordenado por Cristiana Tejo, curadora da *Fundação Joaquim Nabuco*, de Recife, e as frias noites faxinenses aquecidas por filmes, palestras e debates de profissionais de dentro e fora do setor, da visada crítica acerba, inteligente, exasperante para alguns, de Rodrigo Naves, do balanço sobre as relações entre mídia e cultura, de Zuenir Ventura, das colocações estimulantes sobre o controverso tema da curadoria, por parte de Moacir dos Anjos e Daniela Bousso, para os momentos, porque não dizer, sublimes, de Paulinho da Viola, entoando seu processo de criação, e do matemático Ton Marar, introduzindo o modo pelo qual a topologia pensa o espaço. Enquanto isso, atento a tudo e a todos, Helmut Baptista, um artista cuja poética tanto se baseia na radicalidade de processos e conceitos quanto na generosidade e inclusão dos outros colegas, elaborava uma edição especial de seu jornal, *Capacete*, integralmente dedicada ao *Faxinal*.

Um outro aspecto a sublinhar o *Faxinal das Artes* como uma oportunidade única, foi o fato dele ter acontecido na esteira de um processo de reação dos artistas ao atual quadro do meio das artes plásticas, processo marcado por incompreensões e um certo descontentamento acerca dos rumos da nossa cultura. Esse processo, diga-se de passagem, foi o mesmo que favoreceu o surgimento de grupos de artistas, como o *Torreão* e o *Areal*, de Porto Alegre, ao *Alpendre*, de Fortaleza, ao *Agora* e o *Capacete*, do Rio de Janeiro, e a *Linha Imaginária*, que reúne artistas de diversas regiões, todos eles interessados em discutir e apresentar questões e obras mais afinadas com a expressão contemporânea, todos eles devidamente representados no *Faxinal das Artes*.

Por mais que houvesse imaginado a coordenação do *Faxinal das Artes*, não podia supor que ele funcionaria como uma espécie de fecho simbólico de uma primeira etapa, com os artistas celebrando o contato entre si, compartilhando certezas e dúvidas, mostrando uns aos outros seus trabalhos e assistindo, sempre sob um clima de interesse, os múltiplos caminhos poéticos que perfazem nosso panorama atual. Habitualmente isolados em seus *ateliers*, os artistas, mesmo aqueles que pertencem aos grupos mencionados, estarão sempre às voltas com os dilemas e as inquietações típicas de sua prática, mergulhados numa solidão que às vezes se revela insuportável, e perplexos diante de um meio de arte como o nosso, que ao passo em que cresce parece que se vai tornando mais e mais diluído, sem abrir espaço para investigações mais experimentais.

O Brasil na era dos espetáculos

Quem acompanha mais de perto o processo de desenvolvimento do meio das artes plásticas, viu os grupos acima mencionados, além de outras iniciativas de natureza efêmera, igualmente conduzidas por artistas e seus pares, pipocarem desde meados da década de 90, tornando clara a inadequação do desenho atual do circuito artístico que não garante a veiculação da totalidade de obras e idéias comprometidas com a expressão contemporânea. Publicações como as cariocas *Item* e *Capacete*, para ficar apenas em duas das mais regulares, revivem iniciativas efêmeras e memoráveis como *Malasartes* e *Parte do Fogo*, ambas surgidas nos sombrios anos 70, quando o debate era amordaçado e não havia espaço dentro das instituições e na mídia para a exibição e debates de obras experimentais.

Para que se possa compreender as raízes do fenômeno atual, é fértil considerar que ele nasceu em contrapartida à súbita afluência de dinheiro no setor da cultura em geral e no das artes plásticas em particular, verificada ao longo da última década. Ainda que mantendo a habitual inconstância e a incoerência que nos consagra, é fato que ao sabor das leis de incentivo e da mira ávida dos departamentos de *marketing* das grandes empresas acerca dos possíveis dividendos capazes de serem extraídos da cultura, museus e centros culturais foram criados, e vários dos já existentes foram beneficiados, assinale-se que em escalas desiguais, com reformas, profissionalização de pessoal e aquisição de acervo. Em relação à arte contemporânea, os museus brasileiros, galerias institucionais e mesmo comerciais, ao menos do Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo que timidamente, passaram a figurar nas rotas de exposições internacionais. Uma nova Bienal – a do Mercosul – foi inaugurada e a tradicional Bienal de São Paulo, cujo comando até o início dos 90 era visto como um abacaxi feérico, passou a ser alvo de encarniçadas brigas entre a elite paulistana. O desenvolvimento do processo, ao par do crescente interesse geral pela nossa arte, ainda que não na velocidade que o ufanismo local esperava, redundou também em novas e surpreendentes escaramuças e diz-que-diz entre agentes e instituições, como a acirrada disputa entre algumas metrópoles brasileiras pelo "privilégio" de sediar o *Guggenheim* e a criação da produtora de eventos *Brasil Connects*, de raio de ação internacional, cujo arranque foi dado com a megaexposição devotada aos quinhentos anos de descobrimento do Brasil e cujo custo, jamais apresentado explicitamente, teria sido, naquele ano, segundo seus detratores, o responsável pelo enxugamento total dos novos, mas finitos recursos destinados ao setor.

Visto de fora o panorama cultural da década passada fazia crer ao espectador otimista que as artes plásticas estavam na bica de se transformar na nova coqueluche. De Monet e seus quatrocentos mil espectadores à *Mostra do Redescobrimento* e seu mais de milhão e meio, os números de visitantes das grandes exposições são brandidos aos quatro ventos como índices de sucesso, prestação de contas que na prática passa também por certificado de qualidade. Sob o pretexto de popularizar-se o acesso à arte, a síndrome cínica do compromisso social que no nosso país é tão digna de fé quanto o termo democracia, que desde o fim da ditadura vem sendo empunhado com veemência por todos os matizes ideológicos, da esquerda à extrema direita, os museus vêm optando por aquilo que garante um grande público, como foi o caso, para ficar em um único exemplo, da recente exposição sobre Pelé, cuja "arte" a rigor dispensa a chancela do MASP, e não aquilo que deve ser mostrado ao público como exemplo de excelência no campo da arte que, por mais polimórfico, ainda não o é a ponto de ser confundido com o campo onde joga futebol.

O Brasil, a exemplo das nações mais avançadas no trato com a cultura, atingiu nos 90 anos a era dos espetáculos sem, no entanto, ostentar o mesmo cuidado dessas. Sem que os museus fossem consolidados, sem que se garantisse seu papel de instância complementadora da formação da comunidade, sem que suas coleções fossem completas, sem que o objetivo comezinho de conservar e exibir as obras mais representativas da nossa história da arte, fosse levado a um bom termo.

Embora afeitos que somos aos milagres, os museus e as instituições culturais, salvo

escassas exceções, capricharam mesmo foi nas mostras temporárias, pródigas em público, o que é o mesmo que dizer patrocínio, deixando para um segundo plano o cuidado com o acervo, sua análise, sua conservação, sua exibição. Descontados os programas como os levados, em São Paulo, pelo *Paço das Artes*, *Itaú Cultural* e *Centro Cultural Vergueiro* e, no Rio de Janeiro, pelo *Centro Cultural Sergio Porto*, que, a exceção daquele que leva a chancela da instituição bancária, vivem da mão para a boca, não houve nenhuma ação consistente junto aos jovens artistas, segmento aqui entendido como a ponta de lança da expressão. Os salões de arte, principalmente após a virtual falência do setor de artes visuais da *Funarte* ao final da década, mantiveram sua fórmula tradicional de eficiência questionável e que só não foi substituída por falta de alternativa. Os museus e centros culturais, ao mesmo tempo em que passaram a atrair um público de caráter sazonal, consoante o charme do evento e da verba alocada para a divulgação na mídia impressa e televisiva, não cuidaram em formar o público: de um modo geral o setor educativo não saiu do plano secundário, isto para não se referir aos lugares em que inexiste ou que acontece extemporaneamente, sob a forma de serviços contratados a terceiros, o que contaria a compreensão do museu como instância pedagógica acima mencionada. Um outro índice dos novos tempos foi a desaparição dos cursos e atividades paralelas, que em outros tempos fizeram a fama de museus como o MASP de São Paulo e o MAM, no Rio de Janeiro, como pólos que aglutinavam os artistas e público, estimulando a produção e a reflexão sobre a produção estética. No momento mesmo em que este texto está sendo escrito dois dos mais importantes museus paulistanos seguem como naus à deriva, sem orientação curatorial que responda pelos seus rumos e pela guarda de seu patrimônio. O primeiro e mais escandaloso é justamente o MASP, o mais valioso acervo da América Latina. O segundo, surpreendentemente para alguns, mas a rigor dentro da expectativa de quem se acostumou com a falta de continuidade tão característica do nosso país, o MAM de São Paulo, que demitiu seu curador ao mesmo tempo em que sua presidência deixava notar que seu interesse maior consiste em romper o "elitismo" da instituição.

Arte para os artistas

Um dos corolários mais perversos desse crescimento é o paulatino distanciamento entre a obra de arte exibida e o seu autor. Do curador ao encarregado pelo desenho da exposição – seja ele arquiteto ou cenógrafo –, foram crescentes as queixas, algumas vezes cheias de razão, por parte dos artistas, quanto ao uso indevido de suas obras. Numa dinâmica que aparentemente está longe de cessar já que se trata de uma tendência mundial, assistiu-se algumas vezes o caráter autoral das curadorias se sobrepor às obras de arte apresentadas, em particular mostras coletivas e temáticas. Exposições foram montadas deixando-se de lado a opinião dos artistas, como se se tratassem de meros fornecedores de matéria-prima. Em vários casos, sequer são consultados sobre a melhor maneira de expô-las, como se a colocação da peça no espaço expositivo não fosse, quase sempre, uma extensão da própria obra e, como tal, uma prerrogativa do artista. O cume desse constrangimento verifica-se nas várias instituições que sequer recebem o artista, salvo se ele vier apresentado por um projeto simultaneamente assinado por um curador e por produtor.

Ao artista o ônus da produção da obra, a não ser quando se trata de trabalho encomendado, uma peça inédita, muito embora devem-se levar em conta que inúmeras vezes o item "pró-labore" acaba tragado pelos custos de produção da mesma. Se é fato que nos últimos anos as artes visuais proporcionaram espetáculos feéricos, é forçoso reconhecer que de um modo nada sutil os protagonistas da festa, os artistas, ficaram do lado de fora.

Todos esses percalços podem ser creditados ao processo de crescimento do setor, o que não impede que se reflita sobre os danos que ele vem causando, entre os quais chama a atenção o compreensível ressentimento dos artistas. Nesse sentido tanto é lamentável o papel de poderosos intermediários que alguns críticos e curadores, legitimados pelo sistema, vêm assumindo, quanto é lamentável a desconfiança genericamente lançada sobre todos eles. Pior ainda quando essa desconfiança vem apoiada na crença de que curadores e críticos são os únicos responsáveis pela visibilidade das obras. O fato é que um elo foi quebrado, a bem dizer antes mesmo de se haver constituído, e é imperativo que seja restabelecido em bons termos uma vez que não se concebe um meio cultural consistente sem a interlocução cerrada entre a produção artística e os seus estudiosos, ou seja, a fração de seu público que lhe é mais próxima, a um só tempo apaixonada e interessada em examiná-la em profundidade.

Alpendre, *Torreão*, *Agora*, *Linha Imaginária*, *Areal*, esses grupos surgiram com reação natural a esse estado de coisas e, em alguns casos, também em reação à indiferença e ao isolamento em que se encontram. Se o *Agora* e o *Torreão*, o primeiro sediado no Rio de Janeiro e sob a coordenação dos artistas Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum e Raul Mourão, e o segundo em Porto Alegre, sob a coordenação de Élida Tessler e Jailton Moreira, possuem programas de exposição e publicação consistentes, alternativos ao caráter refratário das instituições e do mercado, o *Alpendre*, de Fortaleza, sob a coordenação de Eduardo Frota, trabalha duro tentando garantir um fluxo contínuo, ainda que mínimo, de idéias numa cidade onde pouca coisa acontece.

Foi diante desse quadro que o *Faxinal das Artes* surpreendeu a todos, servindo como um fórum de debates entre os artistas, uma fonte ampla de informações diversas e matizadas, envolvendo aspectos internos e externos ao universo estrito das artes visuais. Quinze dias que, contas feitas, serviram apenas para que se avistasse apenas a ponta do "iceberg", o que já é um começo. Terá continuidade? Talvez não, uma vez que na iminência das eleições estaduais qualquer previsão é um exercício arriscado. Ainda sim, não importa. O *Faxinal das Artes* continuará acontecendo durante muito tempo, mesmo que de forma tópica e assistemática, a partir dos laços que foram criados entre artistas que não se conheciam e pelo estreitamento de relações entre aqueles que já se freqüentavam. Nesse sentido, as obras produzidas ao longo da estadia dos artistas e deixadas para o acervo da Secretaria de Estado da Cultura, afora suas qualidades intrínsecas, ficarão como testemunhos de um encontro memorável ocorrido num cenário paradisíaco, entre morros, ar frio e neblina.

O corpo na arte contemporânea brasileira

VIVIANE MATESCO

As expressões artísticas do imaginário do corpo servem de baliza para a compreensão dos novos papéis que ele desempenha na estrutura socioeconômica do século XX. O corpo aparece em ações, *performances*, trabalhos sensoriais, moldes, partes protéticas, vídeos e fotografias, o que revela uma mudança significativa nas formas de sua percepção. Os artistas exploram sua temporalidade, contingência e instabilidade, compreendem sua importância na busca de novas formas de liberdade e no questionamento de convenções artísticas e sociais.

Esta reflexão sobre o corpo na arte brasileira focalizará três momentos: o primeiro parte da ruptura operada na década de 1960 com a introdução da noção de *happenning*, por Wesley Duke Lee e Nelson Leiner, e o desenvolvimento de modelos participantes que integram o público em *experiências sensoriais*, por Oiticica, Clark e Pape. Um segundo momento envolve a conjuntura da década de 1970, e investiga a importância que o corpo do artista assume na desmaterialização da arte e no clima de protesto político e da contracultura. O terceiro momento envolve a geração dos anos 80/90, marcada pelas novas tecnologias e pelo retorno ao objeto, sem o fervor e o aspecto dramático de liberação do corpo dos anos 60/70. Selecionamos trabalhos pontuais no intuito de analisar a questão em contextos artísticos diversos, sem a pretensão de abranger, em tão pouco espaço, o grande número de manifestações ocorridas ao longo de 40 anos.

Na década de 1960, sob a influência das teorias de Althusser e Marcuse, a utopia visando a liberar o indivíduo de sua alienação na sociedade de massas capitalista estava diretamente ligada à reconquista do próprio corpo.[1] A descoberta do corpo pela arte, nos anos 60, significava uma subversão de tabus e interditos, e tornava o espectador testemunha da transgressão das regras socioculturais. Contra a hipocrisia do sistema e o apelo à autenticidade, constrói-se o mito de um corpo puro. Nesta conjuntura, as ações dos artistas associados com o *Fluxus* e *happennings* marcam a dimensão histórica e social da vida: o corpo como *locus* do "eu" e o sítio onde o domínio público encontra o privado.[2] No Brasil, apesar do antecedente histórico da intervenção de Flávio de Carvalho,[3] a introdução da noção de *happenning* deve-se a Nelson Leiner e Wesley Duke Lee. Em 1963, Duke Lee provoca o primeiro *happenning* no Brasil, no João Sebastião Bar em São Paulo, onde realiza uma exposição, na época considerada pornográfica, em que as

pessoas utilizavam lanternas para ver os quadros.[4] Em 1966, Wesley funda, junto com Nelson Leiner e Geraldo de Barros, a Rex Gallery, uma tentativa de formar uma cooperativa de artistas,[5] cujo objetivo era questionar a precariedade do sistema de arte. Depois de uma série de eventos, no decorrer de um ano, resolvem fechar a galeria com um *happenning* de Nelson Leiner. O *happenning* Exposição-não Exposição convidava o público a cortar as correntes que prendiam os quadros presos às paredes e a levar tantas obras quanto possível. Esses dois primeiros *happennings* baseiam-se em uma subversão das condições habituais de exposição, em uma clara referência às condições do mercado de arte. Enquanto as correntes internacionais escapavam dos mecanismos oficiais da arte, buscando alternativas contrárias ao seu funcionamento capitalista, aqui, sintomaticamente, os *happennings* surgiam atrelados à insatisfação com a quase inexistência de um sistema formal de arte.[6] Os *happennings* subseqüentes de Leiner objetivavam uma relação não hierarquizada com o público, e se inseriam em uma visão desmistificadora da arte, emblema do conjunto de sua obra. *Playground*, realizado em 1969 nas partes externas do MASP e do MAM/RJ, incluía objetos que previam a participação do público. Deve-se ressaltar, contudo, que a necessidade de transmitir ao público uma visão crítica em relação ao aspecto institucional da arte torna sua obra singular em relação a outras proposições da época.[7]

Durante os anos 60, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape diluem a separação entre arte e público, desenvolvendo modelos participativos que integram o público em experiências sensoriais. Provenientes do Neoconcretismo – movimento que significa uma humanização da linguagem construtiva através de uma investigação, baseada na noção de olhar corporificado de Merleau Ponty – Oiticica, Pape e Clark radicalizam o desvio do projeto construtivo ao negar a esfera estética mediante novas práticas artísticas. Em Lygia Clark, o sentido de manipulação da obra já se encontra nos *Trepantes* e nos *Bichos*, mas é no final dos anos 60 que seu trabalho radicaliza o envolvimento do corpo, assumindo um caráter de terapia mediada pelos "objetos relacionais". Em *A Casa é o Corpo*, Clark relaciona corpo e arquitetura em uma estrutura em forma de labirinto, na qual as pessoas vivenciam sensorial e emocionalmente as diversas fases da gestação; destina-se, segundo a artista, à experiência tátil, fanstamática e simbólica da interioridade do corpo.[8] As mudanças que ela propõe na relação sujeito-objeto contestam os opostos tradicionais, tais como corpo e mente, interior e exterior, real e imaginário, masculino e feminino. O corpo torna-se o centro das atenções e espaço para o autoconhecimento. "Na fantasmática do corpo, o que me interessa não é o corpo em si",[9] afirma a artista, referindo-se ao conjunto de conteúdos psíquicos que determinam a percepção, a memória de vivências do mundo que habita o sujeito. Daí o desenvolvimento de estratégias para desentorpecer, no espectador, seu "corpo vibrátil", fazendo com que o fluxo coletivo de pensamentos corporificados, sentimentos e idéias, constituintes do ser, revele-se para ele próprio.[10] Na Sorbonne, na década de 70, a artista desenvolve o "corpo coletivo" em experiências como *Túnel*, *Baba Antropofágica* e *Rede de Elástico*, nas quais um grupo vive proposições em conjunto e troca entre si conteúdos psíquicos.

A noção de corpo praticamente se identifica com a concepção de cor na trajetória de Oiticica.[11] Dos primeiros trabalhos concretos às propostas de *Antiarte*, a cor assume uma ação transitória que funda a obra na própria relação com o sujeito. A partir dos *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, esta dimensão será radicalizada pela manipulação e utilização do "plurissensorial", termo utilizado pelo próprio artista para designar um alargamento da percepção cromática, que agora se desvencilha do monopólio visual, requisita o corpo do indivíduo e instaura uma nova ordem: a fruição como proposta de arte. O *Parangolé*, de 1964, é uma manifestação que tem como base capas feitas com panos interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço, através da associação com a dança e a música, e assume um caráter literal de vivência, reunindo sensações visuais, táteis e rítmicas. A partir dos *Parangolés*, a cor passa a se relacionar com sensações corporais e emoções que supõem, muitas vezes, uma vivência desestabilizadora, uma vez que não se vincula a pressupostos estéticos estabelecidos. Lygia Pape começa também a desenvolver experiências com a participação do público no final da década de 60. Trabalhos como *Divisor*, *O Ovo* e *Roda dos Prazeres* evidenciam um caráter coletivo, nos quais o corpo do espectador é estimulado tanto sensorialmente quanto emocionalmente. A construção de um novo homem – ideal construtivo que permanece na década de 60 – e a proposta de vivências que dependem exclusivamente da participação do espectador, e por isso não têm um caráter de espetáculo, distanciam os trabalhos de Clark, Oiticica e Pape de outras expressões corporais no nível internacional. Ao invés de contestar a disciplina, os códigos e as normas sociais, a opção será de abrir novos caminhos, ampliando a percepção e a consciência do sujeito. É uma relação que positiva para despertar, diversa da européia e americana que contesta para denunciar.

O *Salão da Bússola*, em 1969, introduz no cenário brasileiro as transformações na linguagem artística que já ocorriam internacionalmente: as práticas experimentais questionam a autonomia da pintura e da escultura, o monopólio da visualidade e a tradição da recepção da arte. Há uma radicalização das proposições duchampianas, uma reavaliação da arte, uma interrogação sobre seu sentido e função na sociedade. A ruptura dos suportes habituais e a mescla de técnicas acentuam o caráter multidisciplinar da arte, o que leva a uma maior abrangência da atividade artística, incorporando desde objetos, ambientes, intervenções, fotografias, mapas, filmes, vídeos, até carimbos e mimeógrafos. Muitos trabalhos envolvendo o corpo são realizados nesses suportes, por meio de experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais. No entanto, em vez de tratá-los como uma linguagem condicionada historicamente, priorizam a precariedade técnica e o envolvimento com situações emocionais e cotidianas.[12] O confronto direto do artista com a câmera registra gestos performáticos nos trabalhos de José Roberto Aguilar, Iole de Freitas, Paulo Bruscky, Letícia Parente, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Sônia Andrade, entre outros. Dois trabalhos emblemáticos representam esta produção: *Marca Registrada*, de 1974, vídeo no qual Leticia Parente bordou as palavras "Made In Brasil" sobre a própria planta dos pés, com uma agulha e linha preta, e o filme Super-8 *In-Out*, de Anna Maria Maiolino, em que a câmera fixa em *close* uma boca inicialmente tapada com fita adesiva e, depois, livre, tentando articular algum discurso em uma clara referência à censura e à im-

possibilidade de expressão. No final da década, o grupo 3NÓS3, que reúne Hudinilson Jr., Rafael França e Mario Ramiro, foi responsável por inúmeras intervenções urbanas, muitas delas com plástico industrial, realizadas clandestinamente nas primeiras horas da manhã, criando situações caóticas em pontos estratégicos de São Paulo.[13] Paralelamente, desenvolvem a experimentação de novos meios – o uso artístico da fotocópia, conhecido por *Copy Art* nos Estados Unidos e *Xerox Art* no Brasil, envolve a relação com o próprio corpo na produção dos três artistas. No entanto, foi sem dúvida Hudinilson Jr. quem mais radicalizou a relação performática corporal. Desde seus trabalhos anteriores com colagem, xilogravura e grafite nota-se a presença do corpo no viés de uma poética homossexual; entretanto, nas *performances* com a máquina xerox, ele praticamente se coloca em um embate sexual. De uma maneira mais distanciada, Paulo Bruscky desenvolve, em Recife, alguns trabalhos com máquina xerox. Com *LMNUZX, fogo!*, de 1980, filma em Super-8 o ato de colocar fogo em diversos materiais em cima do visor da copiadora. Em *Xerperformance* mostra, também através do Super-8, o relacionamento corpóreo com a máquina xerox.

O clima de protesto no final da década de 1960 é acirrado no Brasil por condições específicas como o endurecimento da ditadura militar, o decreto do AI-5, a censura dos meios de expressão e uma repressão sangrenta. Essa situação repercute na elaboração dos trabalhos, que exaltam a contracultura e têm o sentido de rebater a carga repressiva do ambiente. As transgressões dos artistas irrompem além das fronteiras da arte, uma vez que não pretendem refletir passivamente a sociedade em que vivem: produzem intervenções na paisagem urbana, passam a utilizar o próprio corpo como suporte artístico e convertem suas obras em performances no espaço público. *Corpobra*, de Antonio Manuel, é símbolo da postura assumida na década de 70. O nu de Antônio Manuel, desfilado sem autorização no *vernissage* do Salão de Arte Moderna de 1970, expressa um posicionamento político que questiona o elitismo da cultura e do sistema. Da mesma maneira, *Tiradentes: Totem – Monumento ao Preso Político*, uma ação realizada por Cildo Meireles em Belo Horizonte, em que ateia fogo em dez galinhas vivas, é uma referência literal à tortura. A questão política também reverbera no experimentalismo radical de Barrio. O trabalho com trouxas ensangüentadas, constituído de sangue, carne, ossos, barro e cordas, era uma clara alusão aos corpos esquartejados e à repressão militar. Os dejetos, os materiais perecíveis e as intervenções no cotidiano não só questionam os pressupostos estéticos, como representam uma oposição aos valores de uma sociedade desigual. Suas intervenções partem da ação do corpo do artista que, por meio de atuações inesperadas, mobiliza os espaços e revela outros sentidos da realidade. O foco na transitoriedade dos materiais, sobretudo aqueles que supõem um fluxo orgânico, distancia suas experiências da racionalização inerente aos processos conceituais da década. A putrefação, os dejetos, os humores do corpo e a violenta sensualidade da carne supõem um envolvimento sensorial do corpo de maneira particular, pois implicam uma experiência de repulsa pelo seu caráter escatológico.[14] Este aspecto, no entanto, engloba uma sensibilidade que ultrapassa a mera descrição material; seus trabalhos alcançam outras dimensões poéticas, constituindo-se em situações que impossibilitam a divisão tradicional entre subjetividade e objetividade ou entre mente e corpo.

Ivens Machado desenvolve uma série de instalações, *performances* e vídeos, nos quais o corpo ocupa lugar central, seja pela referência sanguinolenta de uma carcaça bovina, seja pela atmosfera hospitalar de bandagens e azulejos assépticos, ou por vídeos que registram *performances* de situações obsessivas. No final da década, inicia a série com cacos de vidro que prenuncia a substituição de procedimentos conceituais por trabalhos nos quais sobressai o aspecto imaginativo. Grandes esculturas de cimento, revestidas de pontiagudos cacos de vidro, *Tapete, Bumerangue, Consolador* têm um claro caráter simbólico que supõe a idéia de aflição: o toque, o aconchego, o prazer sexual são sugeridos por um viés perverso, como se corporificasse a idéia do corte.[15] O sentido de corporeidade também está presente nos trabalhos de Tunga, com feltro, borracha e materiais elétricos, do final da década de 70, que sugerem uma experiência visível de manifestações inconscientes, como se a obra fosse uma plástica do desejo. Seu trabalho não lida somente com as características físicas dos materiais, mas com significações que se produzem nas diversas formas adquiridas pela matéria. Cabelos, ossos, crânios e próteses dentárias são indicadores de uma presença que não se esgota em sua manifestação. O que interessa não é o corpo, não é o objeto em si mesmo, mas sua fantasmática, aquilo que mesmo não podendo se ver, produz efeitos.[16] As *performances* de Tunga já se inserem em uma conjuntura diversa daquela do experimentalismo da virada dos anos 60/70. Em Tunga, a dimensão objetual e performática encontram-se de tal modo entrelaçadas que o sentido de um trabalho se completa no outro; assim, as *Tranças* originaram-se do artigo sobre as gêmeas siamesas, por sua vez ligado à performance das *Xifópagas Capilares* e à *performance* com serpentes, *Vanguarda Visperine*.

Após o domínio quase exclusivo da pintura nos anos 80, a *performance* e a arte corporal são utilizadas de maneira radicalmente novas. O engajamento direto do corpo desaparece em proveito de uma metáfora do corpo, que adquire agora uma nova concepção. A identificação do artista com o próprio corpo desempenha um papel central nos anos 60/70, já para a geração atual o corpo perde o caráter provocador. Para a arte corporal dos anos 60, o corpo constitui o original por excelência, que não se pode falsificar, enquanto os artistas atuais pensam que a diferença entre autêntico e falso, verdadeiro e artificial, original e cópia não delimita fronteiras nas discussões de arte.[17] Muitos retornam a métodos de representação e de narração, seja em objeto, seja em imagem, como os fragmentos de mármore de Ângela Freiberger, trabalhados a partir do próprio corpo da artista, ou as vísceras e corpos esquartejados na pintura de Adriana Varejão, ambos bem diferentes dos códigos de desmaterialização da obra de arte, vigentes na década de 70. A fragmentação do corpo em objetos ou imagens também é uma via recorrente na arte contemporânea, como se observa nos trabalhos em madeira esmaltada de Edgard de Sousa, que tanto se referem a fluidos do corpo como nas peças em formato de gotas, ou a fragmentos como dorsos, ou mesmo à fusão de dois homens pelo tronco. Aqui, da mesma forma que nas imagens processadas em computador a partir do registro com câmera automática de *performances* privadas, o artista converte-se no protagonista de sua arte, explorando a natureza e a pertinência de sua auto-apresentação.[18] Na produção de Nazareth Pacheco, os objetos possuem uma relação de caráter agressivo

e sádico com o corpo. Na mostra de suas pequenas caixas, em 1993, este caráter se exprime por meio de materiais que falam de sua experiência com o corpo: fragmentos, como mechas de cabelos, fotografias, bulas e receitas, referem-se aos tratamentos médicos e de beleza, aos sacrifícios impostos à mulher pelos padrões estéticos dominantes. Seus trabalhos posteriores com espéculos e fórceps complementam a imagem de tortura na relação com o corpo feminino. Na mesma linha, os vestidos feitos de lâminas de barbear ou de bisturi, assim como seus colares perfurantes, denunciam a perversão do toque ou do adorno que fere.[19]

Dois artistas são exemplares para mostrar como a utilização do corpóreo pode ter aproximações opostas. Nos trabalhos de Karin Lambrecht, a utilização de materiais orgânicos associados a palavras como putrefação, fluxo, sangue e nomes de partes do corpo, como rins, pulmão, coração, reveste-se de um caráter simbólico que remete aos ciclos da natureza, ao corpo e à morte. As cores e o tratamento físico da matéria nos leva também a relacionar a matéria pictórica à carnalidade. Ao longo da sua trajetória, a carga dramática de seu trabalho foi ampliada com a idéia do sacrifício, do abate de animais, o debater agonizante da carne e o escorrimento do sangue sobre a tela e outros suportes.[20] Em postura oposta, a recorrência, nos trabalhos de Angelo Venosa, de vértebras, dentes, crânios, imagens tomográficas, moldes faciais, pseudocartilagens e imagens corporais secionadas evidencia um desejo de exploração formal pela ordenação das partes que se apresentam sem vida, como se fossem resíduos mudos, imagens descarnadas de um corpo.

Em muitos artistas, como Ricardo Ventura, Ernesto Neto, Eliane Duarte e Franklin Cassaro, o corpo tangencia o trabalho por meio de um sentido latente de corporeidade. Os trabalhos de Ricardo Ventura ecoam carnalidade a partir de uma concretude táctil e sensual que provoca o indivíduo em uma dimensão anterior à razão. De forma paralela, na obra de Eliane Duarte, a fantasmática requer uma corporeidade, um corpo interno e visceral. Na série com meias de seda recheadas com chumbinho, de Ernesto Neto, os elementos se prolongam sensualmente no espaço, como se fossem corpos que distendessem sua pele. Neto privilegia o espaço da troca: não se trata de esculpir com formas orgânicas, mas de estabelecer um processo que contenha a idéia de fusão. Nos trabalhos posteriores, o visual é acompanhado por [illegible] dor, sem perder [illegible] pela ativação da [illegible] vel [illegible]. Franklin [illegible] inicialmente, performance com os [illegible] elementos que adquirem um corpo pela manipulação e incorporação [illegible] das vulvas, amplia sua pesquisa sobre o processo escultórico, que possibilita, a partir de uma intervenção mínima, projeções poéticas com conotações sexuais.

Os artistas que começam a trabalhar com performance na década de 1980 já não operam na conjuntura de repressão política e da contracultura. Com a redemocratização do país, a questão política torna-se difusa, não mais atrelada a uma ideologia ou foco imposto pela ditadura. A própria designação performance consolida-se como um meio específico. Ao contrário das ações da década de 70, as performances de Márcia X apresentam complexidade não só na preparação, que inclui várias etapas, mas também porque comumente se relacionam a uma instalação, a exemplo das [illegible] infância à sexualidade, como *Fabrica Fallus* e *Kaminhas-sutrinhas*, originadas das *performances Sex Manisse* e *Lovely Babies*. Na série *Fabrica Fallus*, a artista transforma com humor objetos comprados na *sex shop* em brinquedos, questionando a proibição da imagem do pênis. Em *Desenhando com terços*, utiliza uma infinidade de terços para ocupar o chão de uma sala com figuras de pênis. Unir uma imagem sexual, o pênis, a uma imagem religiosa, o terço, expõe em carne viva a censura da sexualidade pela religião. A relação entre *performance* e outros meios de expressão também caracteriza as gerações mais recentes, um exemplo disso é o trabalho da pernambucana Juliana Notari. Na sua produção, o corpo está presente não apenas nas *performances*, mas também em objetos que sugerem seres híbridos. Seus trabalhos podem misturar seres vivos, como na proposta com jabutis, ou o andar sobre cacos de vidro, e muitas vezes incluem videoinstalação.

A extensão do corpo com partes protéticas cria corpos estranhos à referência humana. Um antecedente dessa prática são as roupas coletivas de James Lee Byars e as esculturas de corpo de Rebecca Horn. Ana Miguel costura seres de outro planeta com o crochê: boneca com vários olhos, bicos de seio que brotam de sutiãs, luvas com olhos ou com garras. Nos trabalhos de Laura Lima, pessoas utilizam vestes ou partes protéticas que estendem o corpo, sugerindo seres híbridos, como aquele em que dois homens, ligados pela cintura por uma fralda, movem-se constantemente pelo espaço, a formar uma nova espécie. As esculturas de ferro de Félix Bressan são prolongamentos de um corpo ausente. Corpos híbridos que sugerem imagens de máquinas e seres pré-históricos, seus trabalhos recentes radicalizam a relação com o corpo ao utilizar moldes de pias e bidês, fundidos em ferro sem acabamento, cujas imperfeições, buracos e ferrugens funcionam como ferimentos na própria pele.[21] Os prolongamentos do corpo também estão no cerne de trabalho de Michel Groisman. Em sua triologia de *performances*, compostas por *Criaturas*, *Transferências* e *Tear*, desenvolve uma linguagem constituída por um tipo de movimentação corporal integrada ao uso de aparelhos. Compostas por rodas, extensões, dobradiça, tubos, entre outros, essas extensões são construídas pelo artista para cada parte do corpo, em referência a um tipo de ação, como em *Transferência*, em que passa a chama de um ponto ao outro do corpo, por meio da movimentação e de um complexo sistema de tubos e velas.

O corpo retorna em imagens de fotografia ou de novas mídias. Apesar da sua exposição obsessiva na última década, este se apresenta de maneira ambígua, pois as imagens reforçam uma ausência. Fragmentado, o corpo aparece para provar sua presença física através de vídeos, fotografias e outros meios tecnológicos. A proliferação de imagens de fragmentos corporais parece refletir sua desmaterialização. Uma nova geração de artistas discute o aniquilamento do indivíduo na sociedade de massas, utilizando a fotografia como meio. A impossibilidade de identificar o outro e a si mesmo em uma sociedade esfacelada e a recusa em produzir obras fotográficas, nas quais a objetividade da imagem seja a técnica principal, levaram a fotografia à beira da abstração, tendo como base o próprio corpo ou o corpo do outro.[22] A segmentação do corpo aparece relacionada à perda de identidade ou a hibridizações nos trabalhos de Rubens Mano, Rochelle Costi, Márcia Xavier, Marcelo Hara, Rafael Assef, Vicente de Mello, Janaína Tschäpe, entre muitos outros.

Duas abordagens sugerem posições divergentes em relação à tecnologia e à virtualização das relações. O grupo *Corpus Informáticos*, coordenado por Beatriz Medeiros da Universidade de Brasília, desenvolve experiências performáticas por meio de uma rede informatizada, na qual a telepresença elimina a necessidade de um corpo físico e palpável para ocorrer uma interação.[23] O objetivo é investigar a possibilidade de um "corpo informático", de um "corpo-carne numérico" e verificar a sobrevivência de um corpo sensual e sexual transformado em imagem. A *performance* em telepresença realiza-se via *web*diálogos, correio eletrônico e outros *softwares* de comunicação, permitindo texto, imagem e som em tempo real. O grupo *Corpos Informáticos* afirma a telepresença como uma quase-presença, capaz de encontro e afeto, assim como de prazer estético. De maneira oposta, o trabalho de Yiftah Peled reflete a experiência alienada do corpo diante da falta de densidade de um mundo cada vez mais virtual, e questiona as possibilidades de comunicação pelo olhar e pela pele. Na Bienal de Curitiba, de 1995, Peled mostra uma fotografia elaborada de sua pele, enquanto se ouve o ritmo de seu coração. Seguindo esta mesma linha, outro trabalho tem por foco o ato da respiração. Em ambos, o tempo se refere ao registro do ritmo da vida, do tempo próprio do humano.[24]

A questão do corpo tem sido objeto de muitos estudos nos últimos anos, devido à própria relevância que o tema assumiu em todas discussões contemporâneas e, por isso mesmo, vem sendo pesquisada por diversas áreas, como a antropologia, sociologia e psicanálise, que freqüentemente utilizam a arte como ilustração. Por outro lado, grande parte das pesquisas relativas à arte tem se restringido a aspectos específicos às *performances* e às novas interações com recursos tecnológicos. Neste texto, procura-se lançar um olhar mais amplo sobre o tema, sempre a partir dos próprios contextos e discussões artísticas, e as várias facetas que a relação corpo/arte pode assumir: corpo e *performance*, corpo em imagens e mídias eletrônicas, corpo e sexualidade, corpo fragmentado e híbrido e corpo como projeção psíquica ou corporeidade.

Notas

1. FLECK, R. *L'Actualité du Happenning*. In: *Hors Limites, l'art e la vie 1952-1994*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
2. JONES, A. *Body, splits*. In: WARR, T (ed.) *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2000, p. 16.
3. O artista lança novo traje de verão, saindo pelas ruas de São Paulo, em 1956, vestido com saiote, blusa de náilon e meias arrastão.
4. Ver *Wesley Duke Lee*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
5. Foram incorporados, depois, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser.
6. Ver DUARTE, Paulo Sergio. *Os anos 60, transformação da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1988.
7. CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leiner, arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
8. In: *Lygia Clark*. Barcelona Fundación Antoni Tápies, 1997.
9. In: FIGUEIREDO, L. *Cartas*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1996, p. 223-230.
10. ROLNIK, S. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: BENILTON, B. e PLATINO, C. (orgs.), *Corpo, Afeto, Linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2001, p. 317.
11. Ver MATESCO, Viviane. *Corpo-Cor em Hélio Oiticica. XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.
12. FERREIRA, Gloria e TERRA, Paula. *Situações Arte Brasileira anos 70*. Rio de Janeiro. Casa França-Brasil, p. 15-28.
13 Ver www.autopsi.de
14. FREIRE, C. *Artur Barrio: sictransit gloria mundi*. In: Artur Barrio, a Metáforas dos Fluxos. São Paulo: Paço das Artes, 2000, p. 21.

15. CANONGIA, Ligia (ed.). *Ivens Machado, o engenheiro de fábulas*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2001.
16. BASUALDO, C. *Uma Vanguarda Viperina*. In: *Tunga*. New York: Center for Curatorial Studies, Bart College, 1997, p. 41.
17. FLECK, Robert, op. cit., p. 316.
18. MESQUITA, Ivo. *Edgard de Souza, esculturas. Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 1997.
19. CHIARELLI, Tadeu. *Uma realidade dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco*. Ibidem, p. 112.
20. CANONGIA, Ligia. *Violência e Paixão*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2002.
21. OLIVA, F. *Bressan forja estética do aço na Thomas Cohn. O Estado de São Paulo*, 15/03/02.
22. Ver CHIARELLI, Tadeu. *Identidade/Não-identidade, sobre a fotografia brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.
23. Ver www.corpos.org
24. PERAZZO, Nelly. *Jogar dentro dos limites do campo:* Yiftah Peled. Curitiba: Fudação Cultural de Curitiba, 1997.

Fronteiras móveis[1]

MARISA FLÓRIDO CESAR

Um horizonte constituído por centenas de habitantes perfilados na paisagem de várias cidades que Marcelo Cidade reúne e fotografa. Em troca, a cada personagem-fragmento de horizonte solicitado a participar da ação, o artista oferece uma camisa na cor que identifica a cidade, que desenha a linha, que funde os corpos à paisagem. Se São Paulo é cinza, Belo Horizonte é bege: como devolver o contínuo daquele infinito, o elo entre os nós?

O horizonte foi, talvez, a fronteira entre a terra e o céu que colocava aquele que olha no centro do mundo que ela limitava. Ficção de um sujeito universal que submeteu os horizontes do mundo a seu olho e sua medida. Que subjugou todos os desvios: os da carne, os do impensado, os do outro obscuro que erra à nossa volta, a um ponto de fuga referendado por seu olhar, na altura exata de sua contemplação. O olho que está na origem do quadro.

Ao mesmo tempo que se agregam e se fragmentam pela fotografia, os horizontes de Marcelo se deslocam e se dispersam. Recusam a paisagem, a arte, a vida submetidas a um olhar centralizado, para apresentá-las como centenas de horizontes que nos olham e que nos dissipam como unidade. Eis o título da obra-processo que expõe nossa frágil e contingente condição neste mundo vasto e impreciso:

Eu sou ele assim como você é ele assim como você sou eu e nós somos todos juntos[2]

Afinal, este é mundo que se experimenta na fluidez das fronteiras e dos horizontes. Nessa fluidez, as delimitações geopolíticas desvelam-se nebulosas e contestáveis. As identidades fechadas de estado-nação, de cultura, de povo – e de arte – exibem-se como ficções ideológicas da modernidade, ficções de totalidades sonhadas, estratégias de suas grandes narrativas. Não vivemos mais no tempo linear da história, que se desenrolava em relações de causalidade e finalidade, impondo suas determinações e fundamento aos outros saberes e à vida em geral. A história não mais explica e justifica, enfim, nossa própria existência e nosso estar em comum.

Estamos, como disse Foucault, em um mundo que não mais se ensaia "como uma grande via se desenvolvendo através do tempo", mas como uma "rede que religa pontos e entrecruza sua trama": estamos na época do "simultâneo, da justaposição, do disperso"[3]. Há uma confluência de relações

locais e de longas distâncias, de proximidades e afastamentos que atravessam as várias texturas da vida.

Os poderes, que controlam as fronteiras e exilam o estrangeiro, reforçam seu aparato coercitivo na medida em que a fronteira se torna a zona de conflitos, mas também de perigosas, complexas e ricas contaminações. Confrontam-se com movimentos cada vez mais nômades: circulam não só as pessoas e a arte, como ainda o capital global, as imagens do mundo pela mídia, as informações processadas e emitidas pelas novas tecnologias. O presente deixa de ser o momento de transição entre um passado e um futuro que lhe dá sentido, para ser o intervalo dilatado e digressivo da experiência ou o agora sincrônico e eternamente presente das mídias eletrônicas. O espaço dilui suas distâncias físicas e geométricas para ser o infinito das conexões e da ubiqüidade da imagem virtual.

Antigos repertórios que supunham homogeneidades fechadas e excludentes ou dicotomias e polaridades originárias (como o eu e o outro, o indivíduo e a sociedade, o público e o privado), grandes estruturas coerentes de decodificação – velhas coleções desbotadas e erodidas – não dão conta de responder à complexidade da vida contemporânea. Sequer de enunciar a pergunta apta a interrogar nossa perplexidade diante destas épocas de disjunções e descontinuidades no tempo e no espaço.

As utopias históricas, anunciadas pelas grandes narrativas, refluem como uma miragem. Mas com elas, extravia-se também o horizonte de uma sociedade universal e fraterna, como destino comum a ser realizado por todos nós e que nos agruparia. Furta-nos como possibilidade realizável tanto essa espécie de comunidade mais geral prometida, e para a qual deveríamos trabalhar em conjunto, a humanidade, como sua esfera específica relativa à arte: a comunidade estética universal, uma comunidade sentimental que supunha o juízo de gosto, inscrito naturalmente em cada sujeito, como horizonte de um consenso sempre esperado. Um juízo, como o conceberia Kant na Terceira Crítica, afetivo e transcendental que permitiria a comunicação intersubjetiva e o compartilhamento entre todos. O *sensus com-munis*[4] kantiano era esse pedido de partilha a uma comunidade original ditada pela própria humanidade.

Escapam-nos, sem consolo, as figuras de totalidade, unidade e universalidade, prometidas pela modernidade e que se inter-relacionavam: as categorias artísticas como unidades distintas, bem delimitadas e autônomas entre si e em relação com o mundo; o sujeito como unidade substancial e originária; a esfera pública iluminista e seus cidadãos fraternos; a comunidade universal do gosto e seus espectadores idealizados.

Perda e promessa tramam-se à própria noção de comunidade. Pois a história foi pensada, como disse Jean-Luc Nancy, "sobre o fundo de comunidade perdida – a reencontrar e a reconstituir".[5] Tanto o esgotamento de uma concepção finalista e unívoca da história, que afirma o uno e o homogêneo, como a insuficiência do pensamento dialético nos obriga, por outro lado, a perceber a emergência de espacialidades estranhas e fronteiriças, temporalidades de diferentes modelos, acontecimentos e narrativas discretas.

Ouvimos com freqüência que as fronteiras migraram dos estados nacionais para o interior das cidades. Murmuramos, assustados, que vivemos em meio a guerras civis, a guerras aos civis. No foco de

um mundo fluidamente conectado, estão as cidades globais em rede, âncoras dos fluxos desterritorializados de capital e informação, competindo para atraí-los e concentrá-los.

São simultaneamente desterritorializações, territorialidades excêntricas e fragmentadas, reterritorializações produzidas pelo capital. E se esse redesenho de fronteiras parece dar lugar a estranhas microconstelações, a movimentos tribais que disputam os territórios contemporâneos (das gangues de rua às associações do tráfico de drogas, das comunidades étnicas e religiosas aos atentados terroristas), tal fenômeno não deixa de denunciar o paradoxo em que vivemos: as cidades tornam-se protagonistas do mundo atual, enquanto a noção de civilização única se estilhaça internamente. O terror, a truculência cotidiana das associações do tráfico de drogas ou dos esquadrões de extermínio, em uma cidade como o Rio de Janeiro, exibindo seu poder sobre um outro sem feições eleito aleatoriamente para a morte, são, a um só tempo, os ecos desse estilhaçamento e a preservação perversa dessa visão monolítica que não distingue diferenças e singularidades.

"O estado do mundo não é uma guerra de civilizações", diz Jean-Luc Nancy. "É uma guerra civil, é a guerra intestina de uma cidade, de uma civilidade, de uma cidadania se desdobrando até os limites do mundo e até à extremidade de seus próprios conceitos. E na extremidade, um conceito se quebra, uma figura distendida se estala, uma abertura aparece".[6] Algo se passa nas fronteiras de nossa percepção do mundo, do outro, deste "nós" obscuro e indistinto.

O outro, por sua vez, não pode ser mais emoldurado como o modelo de uma ontologia negativa, reflexo contrário do espelho do qual derivaríamos por contraposição a nossa identidade enquanto o Mesmo. Tampouco, o sujeito é a unidade partir da qual o mundo se projeta como um lívido reflexo. No deslocamento por várias teias, subjetivações são alteradas e reconstruídas incessantemente nos contatos exteriores ao qual somos expostos. Se atravessamos as fronteiras, elas também nos atravessam. Eis nossa irremediável condição: o eu é sempre outros através e com outros.

Como viver em um mundo em que se vê fracassar seu projeto civilizatório? Que lugar a arte ocupa nas "guerras intestinas" de uma cidade, espaço por tradição da vida em comum? Como endereçar a esse outro, inscrito em contingências e singularidades, o que é tocado por minha sensibilidade? Quem somos nós neste outro?

Creio que são essas as inquietações subentendidas nas experimentações artísticas no espaço urbano da jovem produção contemporânea brasileira, entre as quais se incluem os horizontes de Marcelo Cidade. Operando em rede, atuando em projetos coletivos ou individuais, eles intervêm artisticamente nas ruas de todo o país, na dispersão e na contaminação das fronteiras e territórios, como em suas casas, onde vivem, trabalham, recebem, hospedam outros artistas, onde abrigam exposições de arte. Comunicando-se principalmente pelas redes eletrônicas, interrogam, experimentam, abrem mundos inesperados em mundos.

Eles intervêm, enfim, naquela que foi por tradição, a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças, a cidade, e naquele que foi o espaço da intimidade doméstica, abrigo metafórico da interioridade do sujeito e das relações familiares, a casa. Como escreve a curadora Juliana Monachesi,

"a potência maior da arte contemporânea está na rua ou está na casa – duas possibilidades não antagônicas de encontro, troca e afeto. (...) do ponto de vista do museu, a rua é a casa também"[7].

Não é gratuita, portanto, nem a multiplicação dos grupos que surgem por todo o país, nem a intensidade com que interferências urbanas têm acontecido, desde o fim dos anos 90. Não é casual que esse fenômeno tenha começado no Rio de Janeiro[8] e se estendido às ruas de cidades do norte ao sul do país. Afinal, essa é a cidade onde logo foram explicitados os dilaceramentos viscerais, nossa histórica violência. As monstruosidades destas cidades-medusa que nos fitam com os olhos da morte.

O sistema de arte no país é precário e rarefeito (tendendo à concentração em São Paulo, uma vez que é ali o centro financeiro) e, certamente, muitas dessas experiências e grupos surgiram para preencher as várias lacunas onde seu circuito é quase inexistente. Por outro lado, apontam para uma dispersão geográfica em que as periferias se colocam em contato e criam circuitos múltiplos e paralelos. E, de modo geral, partilham da tentativa de torná-lo mais descentralizado e aberto, menos hierárquico e mais representativo de sua diversidade.

Poderíamos traçar suas genealogias e influências: as vanguardas modernas; o *fluxus*; as práticas situacionistas da arte; o legado brasileiro das experimentações neoconcretas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape; os trabalhos e as inserções nos circuitos ideológicos de Cildo Meireles e de Antônio Manuel; as "situações" geradas por Artur Barrio; o Grupo Rex, de Nelson Leirner, entre muitos outros.

A excursão mais expressiva da prática artística para o além-muros dos espaços expositivos tradicionais a partir dos anos 60, rejeitou o cenário de neutralidade exigida no ideal do cubo branco como filtro da recepção estética e guardião da autonomia da obra de arte, renunciou às condições abstratas e ideais de espaço e de tempo que esta reivindicava, dissolveu os limites entre as categorias artísticas. A cidade revelou-se, então, o campo expandido e fecundo de suas experimentações. No entanto, o que ocorre hoje na jovem produção artística brasileira exige uma outra reflexão.

É isso que o crítico Fernando Cocchiarale muito bem coloca ao observar que, sem os objetivos comuns das utopias históricas, os grupos de artistas contemporâneos relacionam-se em rede por conexões instáveis, nômades e provisórias. Pondera Cocchiarale: "se os grupos nos anos 70 se formavam em torno de questões que a todos afetavam (a ditadura, por exemplo), atualmente eles se formam por uma espécie de empatia intersubjetiva (que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo). (...) A consolidação da democracia no Brasil combinada com as questões essenciais do mundo contemporâneo aponta não mais para objetivos comuns a grandes grupos, antes representado pela utopia socialista, mas para aquilo que Foucault chamou de micropoderes. A luta social passa agora pelas inúmeras esferas constituídas por campos profissionais específicos ou por estamentos e minorias. Essa fragmentação de objetivos gera não só uma dispersão na esfera do sujeito como também na do objeto político. (...) Ainda não possuímos um novo repertório ético, político e estético que substitua o velho repertório das grandes utopias coletivas do passado".[9]

É nesse vácuo que a jovem produção vem atuar. Inscritas em um momento limítrofe de uma mudança radical nas formas de relação social e de construção da realidade, as experiências dos grupos e de artistas dos anos 60 e 70 estavam impregnadas ainda de uma sensibilidade histórica, isto é, comprometidas com seu destino comum. Como um nervo tenso e extremamente sensível, a produção atual traz à tona, complementando Cocchiarale, uma grave crise no sentido do comum, do viver junto, na qual antigos modelos e dialéticas, como as oposições entre público e privado, perdem sentido e fronteiras evidentes e identificadoras.

É justamente a ilusão de uma essência do comum na asserção de uma Humanidade genérica que desaparece. É essa dimensão do comum, tão enigmática como difícil, tão indisponível como esquiva, em um mundo jamais comum ou familiar, que está radicalmente problematizada. Uma dimensão da qual a arte é indissociável, já que é sempre endereçamento, publicação, pedido de partilha. Não há como não encarar "o abismo dessa ausência", como fala Nancy. Não há como não olhar em face desse outro insondável e estranho e colocar-se sob seu olhar. Não há como não enfrentar essa história voltada para o indestinado, para a finalidade sem fim e aberta em suas possibilidades e vertigens. Não é um eu – e ainda que se enunciem "coletivos" ou "grupos" na imprecisão de uma nomeação –, é um "nós" complexo e precário.

Os trabalhos recentes investem-se da força questionadora das vanguardas, mas sem teleologias ou a simples preocupação de transpor e ampliar o conceito e as fronteiras tradicionais da arte, própria dos anos 60 e 70, ou mesmo para reivindicar identidades étnicas ou sexuais de comunidades minoritárias, como ocorreria nas décadas seguintes na arte internacional. Tampouco, a ênfase dos trabalhos realizados incide sobre a interferência visual na trama urbana, como se esta fosse apenas um receptáculo espacial, mas sim sobre a indefinição de uma existência coletiva na qual as partilhas e os conflitos são engendrados. As cidades revelam-se então estratégicas para se pensar a articulação da diversidade e da diferença, com suas alianças enviesadas. A própria utilização das redes eletrônicas, desvirtuando sua mera função de fazer circular a informação para explorar sua potência transformadora de sociabilidades, demonstra uma percepção relacional, como fluxo e interconectividade.

Por isso, estas são as questões que tais experiências implicitamente colocam: como não se fechar em guetos reservados de pequenos interesses, muito localizados e determinados? Como não se encerrar nas clausuras de comunidades interiorizadas, fundadas nas afinidades identitárias? Como pensar a comunidade, resistindo e conjurando um nós substancial que se anuncia a partir de uma unidade original a ser recuperada ou como "obra" teleológica da vontade de um sujeito coletivo, como percebeu Nancy? Como pensar a utopia (e seu não lugar) não mais definida por um telos? Como escapar da unidade esvaziada do mercado global e da espetacularização da vida social, da conversão em mercadoria da cidade e da arte? Como possibilitar a convivência das diferenças? Como possibilitar, enfim, a vida em comum?

Com poéticas distintas, essa produção tem uma constituição relativa que implica e evidencia a trama de relações na qual esses trabalhos se inserem, engendram e criticam: uma trama de afetos, sistemas, poderes e fenômenos exteriores ao universo soberano e autônomo da arte moderna. Assumem diversas faces: invadem-se pela

alteridade, realizando-se nos encontros fortuitos. Intervêm na paisagem, nos circuitos condicionados das sinalizações urbanas, questionando a familiaridade do mundo. Provocam situações rápidas e perturbadoras, pequenos ruídos na entropia urbana, interferindo, ainda que momentaneamente, nas práticas e nos hábitos culturais de grupos sociais distintos que dominam ou se deslocam por um determinado território. Desregulam o funcionamento e o controle dos espaços e dos tempos, para reconfigurar e rearticular os modos e as relações entre o sentir, o agir e o pensar. Interferem nas relações de controle e poder, inclusive nas instituições de arte, realizando-se nas circunstâncias que o agora oferece, criando e multiplicando as inflexões singulares que escapam aos determinismos e exploram as pequenas frestas. Uma estratégia operando, como perceberá Cocchiarale, "de modo semelhante ao de um outro componente hoje inseparável da web, o vírus (...)", pois "invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes".[10]

Por pactos constituídos em rede, em combinações prévias pela *internet*, realizam, por vezes, a mesma ação sincronicamente em várias partes do país e do mundo, atuando em um tempo intervalar e na ubiqüidade do espaço: um fora do lugar, um desvio no tempo. Acionando e abrindo, enfim, vários ângulos de visão, explicitam conflitos dissimulados, buscam partilhas inusitadas.

Se nas casas, uma certa reflexão sobre a hospitalidade que se tece em rede se impõe, tais interferências nas ruas obrigam o agenciamento recorrente de laços e trocas, de pequenos pactos e contratos, acordos provisórios com espectadores/ participantes, os mais diversos. O que é colocado sob suspeita é a possibilidade de um acordo universal (como unanimidade comunicativa ou sentimental) e a própria concepção de comunidade sem conflitos (pragmática, política, ética ou estética), como algo originário ou destinado, excludente dos diversos modos do estar junto.

A arte como fronteira é uma superfície de contatos e fricções: um entre-dois, um entre-outros múltiplos. Nessa zona intersticial e flutuante, emergem figuras complexas de alteridade e estranhamento, temporalidades e espacialidades plurais, fortuitas e contraditórias. Uma zona que se abre para acolher a diferença e o alheamento em sua fenda, que opera outras subjetivações, que ensaia a reinvenção de outros modos de convivência. O horizonte do em comum é essa estranha fronteira em perpétua renegociação e em imprevisível fuga. Um em comum que talvez não seja mais universal ou eterno, todavia desejado. Pois é a partilha de um "nós" que talvez só possa existir em seu próprio e difícil exercício. Ou, como nos propõe o artista:

Eu sou ele assim como você é ele assim como você sou eu e nós somos todos juntos.

Notas

1. Este texto resume o conteúdo de uma série de palestras realizadas em algumas cidades do Brasil desde 2003 e em Rosario, Argentina, em 30 de março de 2005, no evento Arte hoy: Borradores legítimos. Publicado com o título de Fronteras móviles. In: Revista Lucera. Rosario: *Centro Cultural Parque España, Ano 3, n° 10, primavera de 2005*. [Editor Martín Prieto, Diretora Susana Dezorzi].

2. Trabalho apresentado na exposição *Sobre(A)ssaltos*, em Belo Horizonte, em fevereiro de 2002.
3. FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. *In: Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.411.
4. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. § 22.
5. NANCY, Jean-Luc. *La communauté désoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1986. p. 29
6. NANCY, Jean-Luc. *La Communauté affrontée*.Paris: Éditions Galilée,.2001. p.11
7. MONACHESI, Juliana. *A casa onírica*.Catálogo da exposição realizada no Espaço Cultural Fernando Arrigucci, no período de 26 de abril a 11 de maio de 2003, em São João de Boa Vista, SP.
8. Podemos apontar as três principais iniciativas do Rio de Janeiro: a *Galeria do Poste*, em Niterói, fundada e dirigida por Ricardo Pimenta desde 1997; o *Prêmio Interferências Urbanas de Santa Tereza*, idealizado por Júlio Castro, iniciado em 2000; e o Projeto *Atrocidades Maravilhosas* concebido Alexandre Vogler em 2000.
9. COCCHIARALE, Fernando. O jogo das subjetividades convergentes. Entrevista a Juliana Monachesi. *In: A explosão do a(r)tivismo* .São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 2003.
10. COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas* [Palestra realizada no Congresso *O Futuro da Arte Contemporânea no Limiar do Século 21*, em Valência, Espanha, em março de 2003 e publicada no Brasil *In: Arte & ensaios n° 11*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2004. (editores FERREIRA, Glória e VENANCIO FILHO, Paulo)]

Referências bibliográficas

Tradição construtiva

PEDROSA, Mário. O destino funcional da pintura. In: ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa*: política das artes. São Paulo: Edusp, 1995. Originalmente publicado em: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dez. 1946; Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: CEB, 1949.

CORDEIRO, Waldemar. Ainda o abstracionismo. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro*: uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1986. Originalmente publicado em: *Revista de Novíssimos*. São Paulo, n. 1, 1949.

MILLIET, Sergio. Entre o abstrato e o figurativo. In: MARIA Leontina. Rio de Janeiro: IAB, 1982. Catálogo de exposição. Originalmente publicado em: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1955.

PIGNATARI. Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1957.

PEDROSA, Mário. Ciência e arte, vasos comunicantes. In: ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*: textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996. Originalmente publicado em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960.

GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira. In: AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Originalmente publicado em: *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n.1, 1962.

BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy. Duas linhas de construção: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio. In:_____. (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

PIGNATARI, Décio. A vingança de Aracy Pape. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1977.

GULLAR, Ferreira. A razão de uma zanga. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1977.

SCHENBERG, Mario. Na hora de se fazer a avaliação. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1977.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento crítico). Originalmente publicado em: *Continente Sul Sur*: revista do Instituto Estadual do Livro (I Bienal Mercosul). Porto Alegre, n. 6, nov. 1997. (Versão revisada pelo autor para esta publicação).

SALLES, Evandro. O que engendra Athos Bulcão. *Arte e Palavra*: Fórum de Ciência e Cultura . Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Construtivismo no Brasil: concretismo e neoconcretismo. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves (Org.). *Tendências construtivas no acervo do MAC-USP*: construção, medida e proporção. Rio de Janeiro: CCBB, 1996.

DUARTE, Paulo Sergio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

Vanguarda/ experimentalismo

ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PROPOSTAS 65. São Paulo: FAAP, 1965. Catálogo de exposição.

LAUS, Harry. Liberdade de opinião. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1965.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro*: uma aventura da razão. São Paulo: MAC-USP, 1986. Originalmente publicado em: Propostas 65. São Paulo: FAAP, 1965.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In:

AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa*: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981. Originalmente publicado em: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In:_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Originalmente publicado em: Proposta 66. São Paulo: FAAP, 1966.

DECLARAÇÃO de princípios básicos da vanguarda. In: PECCININI, Daisy (Org.). *Objeto na arte: Brasil*: anos 60. São Paulo: FAAP, 1978. Originalmente publicado em 1967.

GRUPO REX. Aviso: Rex kaput. *Rex Time*. São Paulo, n. 5, 25, maio 1967.

PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In:_____. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Originalmente publicado em 1967.

BRUSCKY, Paulo. Arte correio. In: PECCININI, Daisy (Org.). *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 1985. Originalmente publicado em: *Jornal Letreiro*, Natal, UFRN, n. 2, ago. 1976.

GRUPO N.O. Manifesto. In: CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Fala do Artista). Originalmente publicado em 1976.

GOMES, Frederico. A genealogia do (não) artista. *Cadernos do MAM*, n. 1, dez. 1983.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação In: MORAIS, Frederico (Curador). *Depoimento de uma geração: 1969/197*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. Catálogo de exposição. Originalmente apresentado no I Encontro Nacional de Crítica de Arte, Curitiba, 1980.

CÓRDULA, Raul. Manifesto da precariedade do NAC. In: GOMES, Dyógenes Chaves (Org.). *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba / NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Fala do Artista). Publicado originalmente em: *A União*, João Pessoa, 27 nov. 1986.

ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do AI-5 hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1986.

RIBEIRO, Marilia Andrés. Morte e transfiguração da arte nos programas das vanguardas artísticas. In: DUARTE, Rodrigo A. P. (Org.). *Anais Morte da Arte: colóquio nacional*. Belo Horizonte: FAFICH, 1993.

MORAIS, Frederico. Do corpo à terra. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento crítico). Originalmente publicado em: Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

Crítica da Crítica de arte

MENDES, Murilo. Saudação a Manuel Bandeira. In: MURILO Mendes: acervo. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, 1999. Originalmente publicado em: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1952.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado aos critérios da crítica. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa*: mundo, homem, art em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. Publicado originalmente em: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968.

AMARAL, Aracy. Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina. In:_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983. Originalmente apresentado ao Encontro Nacional de Críticos de Arte. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Contra Capa, 2001. Originalmente publicado em. *Panorama da arte brasileira*, São Paulo: MAM, 1997. Catálogo de exposição.

ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, UFRGS, n. 10, 1999.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *Ars*: revista do Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 83-89, 2003. Originalmente apresentado no simpósio internacional *De Baudelaire à crítica contemporânea* organizado por Ileana Pradila e Paulo Reis. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Plásticas, 1999.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: PANORAMA da arte brasileira. São Paulo: MAM, 2001. Catálogo de exposição.

MOREIRA, Jailton. *Chat* Mostra Rio Arte Contemporânea: Glória Ferreira para Jailton Moreira. In: MOSTRA RIOARTE CONTEMPORÂNEA. *Artistas selecionados*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002. Catálogo de exposição.

AMADO, Guy. Notas sobre a jovem crítica de arte. *Número*. São Paulo, n. 5, 2005.

Circuito

PEDROSA, Mário. A Primeira Bienal. In: AMARAL, Aracy (Org). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Publicado originalmente em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 195

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: ARTE brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Espaço ABC: Funarte, 1980. (Caderno de textos; 1). Publicado originalmente em: *Information*. Nova York: MoMA, 1970. Catálogo de exposição.

AYALA, Walmir. Salão de Verão: dois depoimentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Malasartes*. Rio de Janeiro, n. 1, set./nov. 1975.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. Mamãe Belas Artes. In: ARTE brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Espaço ABC: Funarte, 1980. (Caderno de textos; 1). Publicado originalmente em: *O Beijo*, n. 2, 1977.

FREITAS, Grace de. Do ouro ao poder. *Jornal de Brasília*, Brasília, 03 mar. 1978.

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, n. 5, maio 1981. Publicado originalmente em: Arte brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Espaço ABC: Funarte, 1980. (Caderno de textos; 1).

DIAS, Antonio. Arte "brasileira" não existe. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n. 86, set. 1981.

ZILIO, Carlos. No dorso do quadrúpede com mais liberdade de voar. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n. 73, nov. 1982. Cadernos de Texto, n. 2: A contemporaneidade.

FIGUEIREDO, Aline. A experiência do Centro-Oeste: arte e identidade cultural. In: AS ARTES visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade. Rio de Janeiro: Furnarte, 1985.

CATTANI, Icleia Borsa. Os salões de arte são espaços contraditórios. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, n.30, dez. 1986. N. especial: Os salões.

VENANCIO FILHO, Paulo. Situações limites. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Contra Capa, 2001. Publicado originalmente no catálogo: Tunga "lezarts", Cildo Meireles "through". Kortrijk: Kunststichting-Kannal-Art Foundation, 1989.

ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. In: NORDESTES. São Paulo: Sesc Pompéia; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999. Catálogo de exposição.

LAGNADO, Lisette. *Chat* Mostra Rio Arte Contemporânea: Luiz Camillo Osorio para Lisette Lagnado. In: MOSTRA RIOARTE CONTEMPORÂNEA. *Artistas selecionados*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002. Catálogo de exposição.

LAGNADO, Lisette. Bolsa Pampulha: o meio e a formação do artista hoje. In: MOURA, Rodrigo (Org.). *Bolsa Pampulha 2003-2004: 27° Salão de Arte de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004. Catálogo de exposição.

Retorno/permanência da pintura

MORAIS, Frederico. Panorama confirma novas tendências da pintura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 out. 1979.

MACHADO, Milton. O choque inevitável entre duas tendências. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n. 73, nov. 1982. Caderno de Texto, n. 2: A contemporaneidade.

GUINLE, Jorge. Expressionismo vs neo-expressionismo. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n. 74, ago. 1983.

TASSINARI, Alberto. Entre o passado e o futuro. In: CASA 7 – *18ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Subdistrito Comercial de Arte, 1985. Catálogo de exposição.

LEIRNER, Sheila. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: A Fundação, 1985. Catálogo de exposição.

BRITO, Ronaldo. Possibilidades de pintura: dois exemplos. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 2, set. 1985.

LONTRA, Marcus. A festa acabou? A festa continua?. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n. 98, maio/jun.1988.

ZILIO, Carlos. Barnett Newman: o que é pintar?In: NOVAES, Adalto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro. In:_____; PEDROSA, Adriano (Orgs.). *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Catálogo de exposição.

MORAES, Angélica de. Pintura reencarnada. In: PINTURA reencarnada. São Paulo: Paço das Artes, 2005. Catálogo de exposição.

Imagem e mídias

CORDEIRO, Waldemar. 110001 10 1001 100110 110 101: significa arte, em linguagem binária. In: ARTE concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. Texto de apresentação da mostra Computer Plotter Art, na Galeria Usis, 1970.

AMARAL, Aracy. Algumas idéias em torno à Expo-Projeção 73. In: PECCININI, Daisy (Org.). *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 1985. Publicado originalmente no catálogo Expo-Projeção. São Paulo: Grife, jun. 1973.

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In: PECCININI, Daisy (Org.). *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 1985. Publicado originalmente no catálogo Áudio-visuais. São Paulo: MAM, 1973. (Versão revista pelo autor para esta publicação).

PLAZA, Julio. Poéticas visuais. PECCININI, Daisy (Org.). *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 1985. Publicado originalmente no catálogo Poéticas visuais. São Paulo: MAC-USP, 1977.

ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. Publicado originalmente no catálogo do I Encontro Internacional de Vídeo Arte. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1978. In *Made in Brazil*, Três décadas de vídeo no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PONTUAL, Roberto. Corpo e alma: uma fração da fotografia contemporânea no Brasil. *Módulo*: revista de arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, n.83, nov. 1984.

NAVES, Rodrigo Naves. O novo livro do mundo: a imagem pós-moderna e a arte. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: CEBRAP, n. 23, mar. 1989.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In:______. *Arte Internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. Originalmente publicado em: Poliester, México, v. 2, n. 8, primavera, 1994, com o título: La mirada contaminada/The contaminated gaze: other photographies. Texto publicado em espanhol e português.

VENANCIO FILHO, Paulo. História, cultura periférica e a nova civilização da imagem. *Arte&Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 5, dez. 1998.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

DOMINGUES, Diana. O deserto das paixões e a alma tecnológica. In: LEÃO, Lucia (Org.). *Interlab*: Labirinto do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002. Originalmente publicado em: *Digital Creativity*, v. 9, UK, Swets&Zeitlinger, 1998, com o título: The desert of passions and the technological soul.

CANONGIA, Ligia. Artefoto. In: ARTEFOTO. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Catálogo de exposição.

MELLO, Christine, *Corpo e vídeo em tempo real*. 2006. Versão revisada pela autora para esta publicação. Publicado originalmente em: *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Arte da UERJ, n. 4, mar. 2003, com o título: Vídeo e corpo em tempo real.

Situações transitivas

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins e Nambás. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes*: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995. Publicado originalmente em: *Versus*. São Paulo, n. 4, 1976.

COUTINHO, Wilson, O destino nas ruas: intervenções no espaço urbano. In: INTERVENÇÕES no espaço urbano. Rio de Janeiro: Galerias Sergio Milliet e Espaço Alternativo, 1984. folder

DUARTE, Paulo Sergio. Regressão e tradição na arte contemporânea. In: BORNHEIM, Gerd *et al*. *Cultura brasileira*: tradição, contradição. Rio de Janeiro: J. Zahar : Funarte, 1987.

MAMMI, Lorenzo. Evento acha cidade morta dentro da cidade atual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1997.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Arte & cidade. In: ARTE pública. São Paulo: SESC, 1998.

DOCTORS, Marcio, A arte da presença. In: ESPAÇO de instalações. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 1999. Catálogo de exposição.

COCCHIARALE, Fernando. Da adversidade vivemos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Orgs.). *Artelatina*: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

OSORIO, Luiz Camillo. Um panorama e algumas estratégias. In: PANORAMA da arte brasileira 2001. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001. Catálogo de exposição.

SEBASTIÃO, Walter. *As políticas do gesto*. Belo Horizonte: Manoel Macedo Galeria dê Arte, 2001.

PANITZ, Marília. Colecionadores em movimento: livros, olhos, exercícios de leitura. In: GENTIL reversão. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Catálogo de exposição.

FARIAS, Agnaldo. Faxinal das artes. In: FAXINAL das artes. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2002. Catálogo de exposição.

MATESCO, Viviane. O corpo na arte contemporânea brasileira. In: METACORPOS. São Paulo: Paço das Artes, 2003. Catálogo de exposição.

CÉSAR, Marisa Florido. Fronteiras móveis. *Lucera*. Rosário: Centro Cultural Parque España, v. 3, n. 10, primavera 2005. Título original: Fronteras móviles.

Sobre os autores

Agnaldo Farias
Itajubá, MG, 1955
Professor, crítico e curador. Professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Curador do Instituto Tomie Ohtake desde 2001. Começou a escrever sobre artes plásticas em 1987 e foi diretor de exposições temporárias do MAC-USP (1990-1992). Curador-adjunto da Fundação Bienal de São Paulo (1994-1997), e da 1ª Bienal de Johannesburgo (1995); curador-geral do MAM-RJ (1998-2000); e curador da representação brasileira para a XXV Bienal de São Paulo (2002). É organizador do livro *Icleia Cattani* (Funarte, 2004) e autor dos livros *Bienal 50 anos – 1951/2000* (Fundação Bienal, 2001), *Nelson Leirner* (Paço das Artes, 1994), e *Arte Brasileira Hoje* (Publifolha, 2002), entre outros.

Alberto Tassinari
São Paulo, SP, 1953
Crítico de arte. Formou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Desde 1982, publica artigos sobre arte contemporânea brasileira. Colaborador regular da *Folha de São Paulo* em 1987, 1988 e 1991. Publicou artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* e em diversas revistas, como *Novos Estudos – Cebrap*, da qual também é membro do conselho editorial. Editor do livro *Amilcar de Castro* (Editora Tangente, 1991) e co-editor e autor de *Nuno Ramos* (Ática, 1996). É também autor de *Pequeno Guia Berlendis de História da Arte* (Berlendis & Vertecchia, 1995), *Anselm Kiefer* (Museu de Arte Moderna, 1998), e *O Espaço Moderno* (Cosac & Naify, 2001).

Aline Figueiredo
Corumbá, MS, 1946
É animadora e crítica de arte. Fundou e dirigiu a AMA-Associação Mato-Grossense de Artes (1967/72), em Campo Grande. Em 1971 filiou-se a ABCA. Em Cuiabá ingressou na Universidade Federal de Mato Grosso (1973) e, junto com Humberto Espíndola, elaborou o projeto de criação do Museu de Arte e de Cultura Popular (1974), responsável pelo movimento de artes plásticas no estado. Integrou júris de salões de arte em quase todos os estados brasileiros. Autora dos livros *Artes Plásticas no Centro-Oeste* (Cuiabá: Ed. UFMT/MACP, 1979) – Prêmio Gonzaga Duque da ABCA (Rio de Janeiro, 1980); *Arte Aqui é Mato* (Cuiabá: Ed. UFMT/MACP, 1990); *A Propósito do Boi* (Cuiabá: Ed. UFMT, 1994) – Prêmio de Ensaio Cultural da União Brasileira de Escritores (Rio de Janeiro, 1996). Em 2001 editou o livro *Dalva Maria de Barros – Garimpos da Memória* (Cuiabá: Ed. Entrelinhas) – Prêmio Sérgio Milliet, da ABCA.

Angélica de Moraes
Pelotas, RS, 1951
Jornalista, crítica de arte e curadora. Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, sob orientação da prof. Lucia Santaella. Criou o projeto editorial e foi editora do Caderno T, publicação sobre política cultural encartada mensalmente na revista *Bravo!* de novembro de 2000 a maio de 2002. Organizadora e autora de textos no livro *Regina Silveira: cartografias da sombra* (Edusp-Fapesp, 1996). Curadora de exposições para diversas instituições, entre elas Pinacoteca do Estado (SP), Paço Imperial (RJ), Paço das Artes (SP) e Museu de Arte Moderna de São Paulo. Escreve na revista *Bravo!* e fez inúmeras reportagens de artes visuais no exterior para o jornal *O Estado de S. Paulo*.

Anna Maria Maiolino
Scalea, Itália, 1942
Gravadora, pintora, escultora, artista multimídia e desenhista. Nascida na Itália. Estudou na Escola de Belas Artes Cristóbal Rojas (Venezuela) entre 1958 e 1960, ano em que se transfere para o Brasil. Em 1961, inicia curso de gravura em madeira na Escola Nacional de Belas-Artes – ENBA, no Rio de Janeiro, com o professor Adir Botelho. Na década de 1960, concentra-se na xilogravura, paralelamente à produção de objetos. Na década de 1970, realiza filmes e instalações. Participou de exposições coletivas e individuais em todo o Brasil e no exterior. Em 1990, recebe o prêmio de melhor mostra do ano, da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA. Realiza em Nova York (2002), exposição retrospectiva acompanhada do livro *A Life Line/Vida Afora*. Em 2005, apresentou *Entre Muitos*, sua primeira exposição retrospectiva no Brasil, na Pinacoteca do Estado (SP), e no MAC, Miami (EUA) com o título *Territories of Immanence*.

Antonio Dias
Campina Grande, PB, 1944
Artista. Em 1965 é premiado na Bienal de Paris e participa da mostra *Opinião 65*. Recebe bolsa do governo francês e reside até 1968 em Paris, transferindo-se para Milão, onde mantém ateliê. Participa de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Em 1978, retorna ao Brasil e é professor da Universidade Federal da Paraíba, onde cria o Núcleo de Arte Contemporânea. Em 1988, reside em Berlim como bolsista do Daad (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Entre 2000 e 2001 sua exposição retrospectiva *Antonio Dias: o país inventado* é vista em Salvador, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e Vila Velha. Em 2004 foi lançado o DVD *Território Liberdade – A Arte de Antonio Dias*, com produção e direção de Roberto Cecato. Entre os livros publicados sobre sua obra estão *Antonio Dias*, de Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla (Lacerda Editores, 1999) e *Antonio Dias*, de Jorge Molder e Paulo Herkenhoff (Cosac& Naify, 1999).

Aracy Amaral
São Paulo, SP, 1930
Curadora, historiadora e crítica de arte. Professora titular de História da Arte na FAU-USP. Diretora da Pinacoteca do Estado de S.Paulo (1975-1979) e do Museu de Arte Contemporânea da USP (1982-1986). Autora de diversos estudos sobre o Modernismo no Brasil como *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, (Editora 34, 1997), *Tarsila – sua obra e seu tempo* (EDUSP / Editora 34, 2003), *Artes Plásticas na Semana de 22* (Editora 34, 1998), *Arte para Quê? A preocupação social na Arte Brasileira (1930-1970)*, (Nobel/Itaú Cultural, 2003), *A Hispanidade em São Paulo*, (Nobel/EDUSP, 1981), *Arte e Meio Artístico – entre a feijoada e o X-Burguer* (Nobel, 1985). Co-autora e organizadora de antologias de arte brasileira e latino-americana. Membro do júri internacional do Prince Claus Fund, Haia, (2001/2005). Coordenadora do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2005-2006. Reside em São Paulo.

Arlindo Machado
São Paulo, SP, 1949
Cineasta, professor e pesquisador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde é professor, e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da USP. Editor da revista *Cineolho* (1978 e 1979). Curador de exposições como *Arte e Tecnologia* (MAC-USP, 1985), e *A Arte do Vídeo no Brasil* (MAM-RJ, 1997). Organizou várias mostras de arte eletrônica brasileira para eventos internacionais como *Getxoko III* (Bilbao), *Arco'91* (Madri), *Art of the Americas* (Albuquerque), *Brazilian Video* (Washington) e *L.A. Freewaves* (Los Angeles). Recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte, em 1995. Publicou, entre outros, os livros *A Arte do Vídeo* (Brasiliense, 1988), *O Quarto Iconoclasmo* (Contracapa, 2001) e *Made in Brasil – três décadas de vídeo brasileiro* (Itaú Cultural, 2003).

Carlos Vergara
Santa Maria, RS, 1941
Artista plástico que trabalha em várias mídias como pintura, gravura, fotografia, instalação. Na década de 1950, transfere-se para o Rio de Janeiro, e, paralelamente à atividade de analista de laboratório, dedica-se ao artesanato de jóias, que são expostas na 7ª Bienal Internacional de São Paulo em 1963. Nesse mesmo ano, volta-se para o desenho e a pintura, realizando estudos com Iberê Camargo (1914 – 1994). Participa das mostras *Opinião 65* e *66*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Em 1967, é um dos organizadores da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Atua ainda como cenógrafo e figurinista de peças teatrais. Durante a década de 1970, trabalha fotografia e filmes Super-8. Desde o fim dos anos 1980, utiliza pigmentos naturais e minérios. Realiza exposições no Brasil e no exterior. Em 2003, apresenta a primeira grande retrospectiva de seu trabalho.

Carlos Zilio
Rio de Janeiro, RJ, 1944
Artista plástico e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ. Realizou diversas exposições individuais, sendo a primeira em 1975 na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt no Rio de Janeiro e as mais recentes em 1996 *Carlos Zilio-Arte e política 1966-1976* no MAM-Rio, MAM-SP e MAM-BA, em 2000 no Centro de Arte Hélio Oitica, Rio de Janeiro e *Trabalhos sobre papel*, em 2004, no Paço Imperial, e em 2005 na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo. É doutor em Arte pela Universidade de Paris VIII. Publicou o livro (originalmente tese de doutorado) *A querela do Brasil – A questão de identidade na arte brasileira* (Relume Dumará, 1997), e foi editor-fundador da *Revista Gávea*, PUC-Rio, 1984.

Christine Mello
Rio de Janeiro, RJ, 1966
Pesquisadora em linguagem da arte e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professora do Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina -SP, da FAAP-Artes Plásticas e coordena a Pós-Graduação *Lato Sensu* "Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos," do Senac-SP. Realiza conferências sobre o vídeo e as novas mídias e tem artigos publicados em revistas nacionais e estrangeiras, como a *Parachute art contemporain – contemporary art*. Foi curadora da representação brasileira de net art da 25ª. Bienal de São Paulo e de exposições e festivais no Brasil e no exterior. Desenvolveu em 2005 a curadoria *Vorazes, Grotescos e Malvados* para o Paço das Artes em São Paulo e integra o Conselho e a Comissão de Seleção e Programação do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil.

Cildo Meireles
Rio de Janeiro, RJ, 1948
Artista. É um dos fundadores da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, em 1969, na qual leciona até 1970. O caráter político de suas obras revela-se em trabalhos como *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político* (1970) e *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970). Foi um dos diretores da revista de arte *Malasartes* (1975-76) e *A Parte do Fogo* (1980). Entre as publicações sobre seu trabalho está *Cildo Meireles* (Phaidon Press, 1999 / Cosac&Naify, 2000). Participa de exposições coletivas e individuais no Brasil, Estados Unidos, França, Portugal, Espanha e outros. Participa também de diferentes edições da Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo e Documenta de Kassel. Em 2006 apresentou a exposição *Babel* no Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha, ES).

Décio Pignatari
Jundiaí, SP, 1927
É um dos principais nomes da poesia Concreta. Fundou o *Grupo Noigandres* (1952), com Augusto e Haroldo de Campos. Entre 1956 e 1957 participou do lançamento oficial da Poesia Concreta na I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM/SP e MEC/RJ). Publicou o *Plano-Piloto para Poesia Concreta* (1958), em co-autoria com Augusto e Haroldo de Campos. Traduziu obras em francês, inglês e russo. Foi um dos criadores da editora e da revista *Invenção* (1962). Membro-fundador da Associação Internacional de Semiótica, em Paris (1969). Nas décadas de 1980 e 1990 colaborou em vários periódicos, entre os quais a *Folha de S. Paulo*, e foi professor de Semiótica e Comunicação da FAU/USP. Publicou livros como *Exercício Findo* (1958), *Poesia pois é Poesia* (1977) e *Poetc, 1976/1986* (1986). Foi professor em diversas Instituições de Ensino Superior, tais como a USP, ESDI, PUC-SP e atualmente está lecionando, há cinco anos, para o Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba.

Diana Domingues
Paim Filho, RS, 1947
Artista multimídia. Explora a criação com recursos computacionais e multimídia, com tratamento e geração de imagens, instalações interativas e comunicação de dados em ambientes sensoriais, redes neurais, entre outros sistemas. É professora titular do Departamento de Artes da Universidade de Caxias do Sul (RS), onde coordena as pesquisas do Grupo de Pesquisa Artecno, do Laboratório de Novas Tecnologias nas Artes Visuais. Doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP, com mestrado em artes pela ECA/USP. Participou de vários eventos internacionais dedicados à arte e tecnologia. Organizou em São Paulo a importante conferência-evento *Arte no Século XXI: a Humanização das Tecnologias* (1995). Foi curadora de exposições como *Ciberarte: Zonas de Interação*, na II Bienal do Mercosul (1999) e participou de exposições como a 25ª Bienal de São Paulo (2002). Entre os livros publicados está *Arte e Vida no Século XXI* (Unesp, 2003).

Evandro Salles
Belo Horizonte, MG, 1955
Artista plástico, produtor cultural, professor. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Trabalha desde 1973 como ilustrador e programador visual tendo trabalhos publicados em jornais e revistas do país. Participou da fundação da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (SP, 1987). Organizador da Associação dos Artistas Plásticos de Brasília. Em 2000 foi o responsável pela exposição de abertura do Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília. Funda, em Brasília, com a jornalista Graça Ramos o espaço cultural Arte Futura e Companhia (2001). Realizou exposições individuais e participou de coletivas em várias cidades brasileiras e no exterior, tendo recebido vários prêmios nessa trajetória. Foi curador da exposição de Amílcar de Castro no Ano Brasil na França, em 2005.

Fernando Cocchiarale
Rio de Janeiro, RJ, 1951
Crítico de arte, professor e curador. Coordenador de Artes Visuais da Funarte (1991-1999). Professor de Estética e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, na PUC/RJ e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage/RJ. Autor de *Lygia Pape – entre o olho e o espírito* (Mimesis, 2004) e de *Abstracionismo geométrico e informal* (Funarte, 1987), junto com Anna Bella Geiger. Tem textos publicados em catálogos e revistas de arte. Participa como curador-coordenador do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, das edições 1999-2000 e 2001-2002. Curador de exposições como *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira* (Itaú Cultural, 2005). Desde novembro de 2000 é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ferreira Gullar
São Luiz, MA, 1930
Poeta, crítico de arte e jornalista. Inicia sua carreira jornalística escrevendo para revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*, e para jornais, como o *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*. Integra a equipe que elabora o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e deflagra a renovação do próprio jornal (1956). Participou, entre outras, da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM/SP e MEC/RJ, 1956-57), com o poema concreto *O Formigueiro*, e da *I Exposição de Arte Neoconcreta* (MAM-RJ, 1959), com o *Livro-poema*. É autor de inúmeros textos teóricos sobre arte contemporânea, como o Manifesto Neoconcreto e a Teoria do Não-Objeto, ambos de 1959, muitos deles reunidos em livros como *Etapas da Arte Contemporânea* (Revan, 1999), *Cultura posta em questão: Vanguarda e Subdesenvolvimento* (José Olympio, 2002), e *Argumentação contra a morte da arte* (Revan, 2003).

Francisco Bittencourt
Itaqui, RS, 1933
Porto Alegre, RS, 1997
Poeta e crítico de arte. Durante cinco anos fez jornalismo na *Rádio do Cairo*, Egito. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1957, e em 1969 administrou a *Galeria Celina*. Escreveu para os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*.

Frederico Gomes
Barra do Piraí, RJ, 1947
Colaborou com o jornal *Opinião* (1973-1974), Suplemento Prosa e Verso do jornal *O Globo* (1976-2000), Revista *Arte Hoje* (1977-1979), Revista *Módulo* (1980-1982), *Jornal do País* (1984), Revista *Fatos* (1985), Artes Plásticas: Revista *Galeria* (1987), Letras e Artes (1988-1992), *Jornal do Brasil* (1990-1996), *Brazilian Book Magazine* (1995).

Teve uma coluna semanal de artes plásticas no *Jornal do Brasil* (1982). Foi subeditor e redator dos Cadernos do MAM, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1983). Trabalhou no Instituto Nacional de Artes Plásticas / Funarte (1984-1985). Fez revisão e edição de textos na Funarte (1993-1997), e nas editoras Topbooks (1996-1999), Record (1999) e Rocco (1999). Em 1998, recebeu bolsa para escritores da Biblioteca Nacional (RJ). Entre os livros publicados estão *Poemas Ordinários* (7 Letras, 1995) e *Outono e Inferno* (Topbooks, 2002).

Frederico Morais

Belo Horizonte, MG, 1936

Crítico, historiador de arte e curador independente. Publicou livros e ensaios sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, México, Colômbia e Cuba. Lecionou na PUC-RJ, na Escola Superior de Desenho Industrial e na Escola de Comunicação da UFRJ. Foi professor, coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do MAM-RJ e um dos fundadores da área experimental do MAM/RJ (1966-1975); diretor da Galeria de Arte Banerj (1984-1987); diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1987-1988); e consultor do Instituto Itaú Cultural (SP). Realizou audiovisuais, colaborou com inúmeros jornais e revistas, e manteve colunas no *Diário de Notícias* e *O Globo*. Organizou exposições e manifestações de arte e publicou diversos livros, entre eles *Artes Plásticas: A crise da hora atual* (Civilização Brasileira, 1979), e *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994* (Topbooks, 1995). Uma seleção de seus textos está publicada em *Frederico Morais* (Funarte, 2004), com organização de Silvana Seffrin.

Glauco Rodrigues

Bagé, RS, 1929

Rio de Janeiro, RJ, 2004

Pintor, desenhista, gravador, ilustrador. Autodidata, recebeu, em 1949, bolsa de estudos da Prefeitura de Bagé na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro No mesmo ano, *estréia* no Salão Nacional de Belas Artes (RJ) obtendo "Menção Honrosa" e em 1950 recebe "Medalha de Bronze", ambas na Divisão Moderna. Fundou o Clube de Gravura de Bagé (1951) com Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves e participou do Clube de Gravura de Porto Alegre. Em 1958, a convite de Carlos Scliar, muda-se para o Rio de Janeiro e integrou a primeira equipe da revista Senhor. Em 1961, fez sua primeira exposição individual na Petite Galerie. Realizou inúmeras mostras individuais e coletivas de seus trabalhos no Brasil e no exterior, como a XXXII Bienal de Veneza (1964). No Brasil, participou de exposições como *Opinião 66* no MAM-Rio. Entre os prêmios recebidos está o Prêmio Ministério da Cultura Candido Portinari – Artes Plásticas (1999). Tem obras em museus e coleções particulares no Brasil e no exterior.

Grace de Freitas

Jaraguá, GO

Crítica de Arte, curadora e professora. Bacharel em Pintura na Universidade Católica de Goiás, Mestre em Sociologia da Arte na École dês Hautes Études da Sorbonne, Paris, Doutora em Artes Plásticas na Universidade de São Paulo e Pós-Doutora no Centre d'Histoire et Théorie de l'Art-École des Hautes Études en Sciences Sociales. Professora na Universidade de Brasília desde 1975, coordenou a refundação do Instituto de Artes. Foi diretora do Instituto de Artes em duas gestões (1989-1994 e 1998-2002). Participou em fóruns, debates, conferências, palestras, congressos. Participou de comissões julgadoras. Publicações em catálogos, anais e matérias em jornais. Atualmente é presidente da Fundação Athos Bulcão.

Grupo Nervo Óptico

Porto Alegre, RS, 1976-1978

Grupo Nervo Óptico atuou entre 1976 e 1978, em Porto Alegre (RS). Faziam parte do grupo Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus R. G. Escobar, Mara Álvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Depois de lançar um manifesto em 1976, iniciaram no ano seguinte uma publicação homônima, na forma de um cartazete, com distribuição gratuita, destinada a divulgar "novas poéticas visuais". Publicado mensalmente, durante 13 meses, cada número reproduzia uma obra inédita de componentes do grupo ou artistas convidados, além de servir como um veículo para a difusão de proposições sobre arte e divulgação de eventos. Durante sua atuação, o grupo realizou e participou de exposições coletivas. O livro *Espaço N.O. / Nervo Óptico* (Funarte, 2004) reúne material inédito sobre o grupo, com organizaçao de Ana Maria Albani de Carvalho.

Grupo Rex

São Paulo, SP, 1966-1967

O Grupo Rex, formado por Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee e os jovens artistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, começou suas atividades em junho de 1966 com a abertura de um espaço de exposições em São Paulo, a *Rex Gallery & Sons* e o lançamento de um jornal-boletim, o *Rex Time*. Em quase um ano de atividade, o grupo promoveu conferências; sessões de filmes experimentais e de documentários; organizou cinco exposições, uma delas reunindo artistas jovens, e editou cinco números do jornal *Rex Time*. O fim do grupo foi marcado pela *Exposição Não-Exposição*, em maio de 1967, na *Rex Gallery & Sons*.

Guy Amado

Londres, Inglaterra, 1968

Crítico, pesquisador em arte contemporânea e curador independente. Graduado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP [SP] e mestrando em História da Arte pela ECA-USP. Integra o corpo editorial da Revista *Número* e colabora para publicações especializadas do setor no Brasil e América Latina. É coordenador curatorial do Projeto *ArteNEXO* [São Paulo, atualmente com as atividades interrompidas]. Vive e trabalha em São Paulo.

Haroldo de Campos

São Paulo, SP, 1929

São Paulo, SP, 2003

Formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo em 1952, mesmo ano em que fundava, com Augusto de Campos e Décio Pignatari, o *Grupo Noigandres*, de poesia concreta. Em 1956 e 1957, participou do lançamento oficial da Poesia Concreta na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM/SP e MEC/RJ). Nos anos seguintes, além da sua atividade poética, atuou como tradutor de diversos idiomas, crítico e teórico literário, no Brasil e no exterior. Foi Professor Titular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Literatura na PUC/SP, tendo ministrado cursos na Universidade de Stuttgart, de Austin e de Yale. Recebeu oito prêmios Jabuti, como o de Personalidade Literária do Ano, em 1992, e por seu livro *Crisantempo: No Espaço Curvo Nasce Um* (1998), em 1999.

Harry Laus

Tijucas, SC, 1922

Florianópolis, SC, 1992

Escritor e crítico de arte. Começou como crítico de arte substituindo Jayme Maurício, em sua coluna no *Correio da Manhã* (RJ), em 1961. Entre 1963 e 1967 assinou a coluna de Artes Plásticas do *Jornal do Brasil*, onde criou a exposição anual *Resumo de arte*. Transferindo-se para São Paulo, encarregou-se do mesmo setor da revista *Veja*. Publicou trabalhos de literatura e ficção. Participou das reflexões envolvendo a exposição *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 1967), com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro e outros. Entre 1980 e 1982 dirigiu o Museu de Arte de Joinville. Dirigiu do Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis (1985-1987). De 1986 a 1989, manteve a coluna Artes no *Diário Catarinense*. Teve toda a obra literária traduzida para o francês por Claire Cayron e publicada pela editora Corti, em Paris.

Hélio Oiticica

Rio de Janeiro, RJ, 1937

Rio de Janeiro, RJ, 1980

Artista. Participou do *Grupo Frente* (1955-1956) e do *Grupo Neoconcreto* (1959). Participou de exposições coletivas como *Opinião 65* (1965) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967), e exposições individuais como *Whitechapel Experience*, realizada em 1969 na Whitechapel Gallery, em Londres. Sua obra se aproxima de uma visão orgânica da cor e da forma, rompendo com a superfície bidimensional do quadro na direção de experiências sensoriais, com a participação ativa do espectador, sempre na tentativa de integração da arte com a vida. Em 1981, é criado no Rio de Janeiro o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar, analisar e divulgar sua obra. Entre 1992 e 1997, o Projeto HO realiza uma grande mostra retrospectiva, com itinerância internacional e publicação de um catálogo reunindo obras, imagens e textos do artista. O Projeto HO mantém em andamento a organização de um *catalogue raisonné* do artista, em parceria com o Museum of Fine Arts de Houston (Texas, EUA).

Icleia Borsa Cattani

Porto Alegre, RS, 1951

Professora Titular da UFRGS. Doutora em História da Arte Contemporânea – Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne. Pós-doutorado em Filosofia da Arte – Paris I. Vice-Diretora do Instituto de Artes (1989-1993); Coordenadora do PPG em Artes Visuais (1995-1999), UFRGS. Editora da revista *Porto Arte* (1990-2000) e das coleções *Estudos de Arte* (1990-1993) e *Visualidade* (1995-2000). Pesquisadora do CNPq, pesquisa atualmente as mestiçagens na arte contemporânea. Foi membro dos Comitês Assessores de Artes Visuais do CNPq, Funarte e Fapergs. Curadora de exposições, autora de livros e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas e catálogos de exposição, sobretudo no Brasil e na França. Recebeu o Prêmio de Pesquisa – Artes da Fapergs (1999). Parte de seus textos está publicada em *Icleia Cattani* (Funarte, 2004), com organização de Agnaldo Farias.

Jailton Moreira

São Leopoldo, RS, 1960

Artista plástico, professor e curador. Bacharel em artes plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Como artista participou de diversas exposições individuais e coletivas como a III e V Bienal do Mercosul, o Panorama da Arte Brasileira de 2001, 2003 e 2005, no MAM-SP, e *Tropicália – A Revolution in Brazilian Culture*, no Bronx Museum (NY). Em 1993 inaugura, com a artista Elida Tessler, o espaço Torreão, espaço de formação e produção de arte em Porto Alegre (RS). Co-curador do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2003. Como professor, ministrou cursos de arte contemporânea em várias cidades brasileiras. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Joaquim Ferreira dos Santos

Florianópolis, SC, 1950

Jornalista, escritor, crítico musical. Lançou livros como *Antônio Maria – Noites de Copacabana* (Relume Dumará, 1996) e *Feliz 1958, O Ano Que Não Devia Acabar* (Record, 1998). Em 1969, começou a atuar no Jornalismo como repórter do *Diário de Notícias*. Dois anos depois, transferiu-se para a Revista *Veja*, atuando como repórter e crítico de música e show. Em 1983, foi sub editor do Caderno B, Editor das Revistas *Domingo* e *Programa*, do *Jornal do Brasil*. Em 1991, transferiu-se para o Jornal O Dia, no qual atuou como editor do Caderno D e editor executivo. No ano 2001, voltou para o *Jornal do Brasil* como colunista. Atualmente, assina a coluna *Gente boa* do jornal *O Globo*.

Jorge Guinle

Nova Iorque, EUA, 1947

Nova Iorque, EUA, 1987

Artista plástico e crítico de arte. Seu trabalho ganha repercussão e, na década de 1980, integra as principais exposições de arte do país. Jorge Guinle foi um importante incentivador da revalorização da pintura promovida pelo grupo de jovens artistas conhecido como Geração 80. Participou da mostra *Como Vai Você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ, 1984), escreveu um texto para a edição especial da revista *Módulo* dedicada a essa mostra, participou de várias exposições e eventos realizados por esses artistas e escreveu sobre suas obras. Entre 1980 e 1982, fez entre-

vistas para a revista *Interview*, de circulação nacional, com importantes artistas brasileiros, como: Helio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias e Lygia Clark, entre outros.

José Resende
São Paulo, SP, 1945
Artista plástico. Formado em arquitetura pela Universidade Mackenzie (SP) em 1967. Estudou gravura na FAAP e teve aulas com Wesley Duke Lee. Fundador (com Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo e Frederico Nasser) do Grupo Rex (São Paulo, 1966-1967) e (com Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser) da Escola Brasil (São Paulo, 1970-1974). Editor das publicações *Malasartes* (1975-1976) e *A Parte do Fogo* (1980). Professor em instituições como ECA-USP, FAAP e Mackenzie. Entre 1984 e 1985, residiu em Nova York como bolsista da Fundação John Simon Guggenheim. Participou de importantes exposições no Brasil e no exterior, como edições da *Bienal de São Paulo, Bienal de Paris, Documenta de Kassel, Bienal de Veneza* (1988) e Bienal do Mercosul. Desde 1974 realiza exposições individuais no Brasil e no exterior. Entre os livros e catálogos sobre sua obra estão *José Resende*, de Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla (Lacerda Editores, 1999) e *José Resende*, de Patrícia Correa (Cosac & Naify, 2004).

Julio Plaza
Madri, Espanha, 1938
São Paulo, SP, 2003
Artista e curador. Iniciou formação artística em Paris e em 1967, ingressou na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Lecionou linguagem visual e artes plásticas, como artista-residente, junto ao Departamento de Humanidades da Universidad de Puerto Rico (1969-1973). Em 1973, tornou-se professor da FAAP, ECA/USP, PUC/SP e Unicamp. Professor doutor do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp (1992-1997). Professor Titular da Universidade de São Paulo desde 1996. Editor da revista *Trilhas*, do Instituto de Artes da Unicamp (1997-1999). É autor de livros de artistas e publicações teóricas como *Videografia em Videotexto* (Hucitec, 1986), *Tradução Intersemiótica* (Perspectiva, 1987) e *Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais* (Hucitec, 1998), com Monica Tavares.

Ligia Canongia
Rio de Janeiro, RJ
Crítica e curadora de arte independente. Atua através de curadorias de exposições, cursos, palestras e textos críticos para catálogos, livros, jornais, e revistas de todo o país. Foi titular da coluna de arte do jornal *O Globo*, no final da década de 1980, e colaborou com o *Caderno Idéias* do *Jornal do Brasil*. Fez parte da equipe de curadoria do MAM-RJ, assessorou o departamento de Artes Visuais da Funarte. Entre seus trabalhos como curadora, destacam-se as retrospectivas de Raymundo Colares (1997), Djanira (2000), *Waltércio Caldas 1985-2000* (2001), e a mostra *ArteFoto* (2002-2003). Fez a coordenação editorial do catálogo *Ivens Machado – O Engenheiro de Fábulas* (2001). Autora dos livros *Quase Cinema* (Funarte, 1981), dedicado a filme de artistas, *Artur Barrio* (Modo Edições, 2002), e *O Legado dos anos 60 e 70* (Jorge Zahar Editor, 2005), entre outros.

Lygia Clark
Belo Horizonte, MG, 1920
Rio de Janeiro, RJ, 1988
Artista. Aluna do paisagista Burle Marx no Rio de Janeiro (1947). Participou do *Grupo Frente* (1954) e do *Grupo Neoconcreto* (1959). Participou de exposições coletivas como *Opinião 65* (1965) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Desdobrou gradualmente o plano em articulações tridimensionais, em obras como *Casulos* e *Trepantes*, onde vai se insinuando a participação do espectador. Criou os *Bichos*, estruturas móveis de placas de metal, que convidam o público à manipulação. Em 1968, fixou residência na capital francesa por cinco anos. Como professora na Sorbonne propôs exercícios de sensibilização, buscando a expressão gestual de conteúdos reprimidos e a liberação da imaginação criativa. No período de 1978 a 1985, usou *Objetos Relacionais* com fins terapêuticos. Participou de importantes exposições no Brasil e no exterior, como cinco edições da Bienal de São Paulo. Em 2006, a Pinacoteca do Estado (SP) apresentou a exposição *Lygia Clark – Da obra ao acontecimento. Somos o molde, à você cabe o sopro...* com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens.

Lygia Pape
Nova Friburgo, RJ, 1927
Rio de Janeiro, RJ, 2004
Artista. Estudou com Fayga Ostrower e Ivan Serpa. Participou do *Grupo Frente* e do *Grupo Neoconcreto* e de importantes exposições no Brasil e no exterior como *Opinião 65* (1965) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Trabalhou com o Cinema Novo, fazendo cartazes, roteiro, montagem e direção (1962). Em 1990, mostrou *Amazoninos*, trabalhos em chapa metálica, recebendo prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Em 2001, apresentou no Centro de Arte Hélio Oiticica (RJ), a instalação *Carandiru*. Foi uma das convidadas da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (2003). Mestre em estética filosófica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi professora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos 1970, da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, de 1972 até 1985 e, a partir de 1982, lecionou na Escola de Belas Artes da UFRJ. Entre os livros publicados sobre sua obra está *Gávea de Tocaia* (Cosac & Naify, 2000).

Lisette Lagnado
República do Congo, Zaire, 1961
Crítica de arte e curadora independente. Doutora em Filosofia pela USP, foi editora das revistas *Arte em São Paulo* e *Galeria*. Atuou como jornalista especializada na *Folha de São Paulo*. Implantou e coordenou o Projeto Leonilson, para a catalogação das obras e dos arquivos do artista (1993). Sistematizou os notebooks de Hélio Oiticica (1999-2001). Em 1996, integrou a comissão de curadores da mostra *Antarctica Artes com a Folha*. Publica regularmente ensaios especializados em arte contemporânea em publicações nacionais e in-ternacionais. Desde 2001, é editora da revista eletrônica *Trópico* (www.uol.com/br/tropico). É autora de *Conversações com Iberê Camargo* (Iluminuras, 1994) e *Leonilson: são tantas as verdades* (DBA / Melhoramentos / Projeto Leonilson, 1998), entre outros. É Curadora Geral da 27ª Bienal de São Paulo (2006).

Lorenzo Mammi
Roma, Itália, 1957
Crítico de música e artes plásticas. Formado em Matérias Literárias pela Universidade dos Estudos de Florença e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Reside no Brasil desde 1987. Crítico de música e de arte, foi professor de História da Música no Departamento de Música da Universidade de São Paulo de 1989 a 2002 e é professor de Filosofia na FFLCH/USP desde 2003. Publicou ensaios em coletâneas como *Artepensamento* (Companhia das Letras), e em monografias como *Nuno Ramos* (Ática, 1997), e *Sobrevôo – Iole de Freitas* (Cosac & Naify, 2002). Organizou as edições brasileiras da *Vida de Rossini* de Stendhal e de *Clássico Anticlássico* (Cia. das Letras, 1999) e *Imagem e Persuasão* (Cia. das Letras, 2004) de Giulio Carlo Argan. É autor das monografias *Volpi* (Cosac & Naify, 1999) e *Carlos Gomes* (Folha Explica, 2001).

Luiz Camillo Osorio
Rio de Janeiro, RJ, 1963
Curador, crítico de arte e professor. Doutor em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, professor de Estética e História da Arte da UniRio e da PUC-RJ. Crítico de arte do Jornal *O Globo* e autor dos livros *Flávio de Carvalho* (Cosac & Naify, 2000), *Abraham Palatnik* (Cosac & Naify, 2004) e *Razões da Crítica* (Jorge Zahar, 2005), além de artigos e ensaios sobre arte contemporânea para revistas especializadas no Brasil e no exterior. Foi Diretor de Teoria e Pesquisa no MAC-Niterói entre 1997 e 2000. Consultor da Coleção de Arte do Banco JPM Morgan Chase.

Marcio Doctors
Rio de Janeiro, RJ, 1952
Crítico de arte e curador. Mestre em estética pela UFRJ. Tem artigos publicados nas principais revistas de arte do Brasil. Curador da Fundação Eva Klabin (RJ) e do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude (RJ). Organizou inúmeras exposições, entre elas *Teoria de Valores* (MAM-SP, 1997; Casa França-Brasil – RJ, 1998); *Tempo, matéria e permanência: O Egito na coleção Eva Klabin Rapaport* (MAM-SP, 2001; Casa França-Brasil – RJ, 2002); *Universos sensíveis* (Pinacoteca-SP; MNBA-RJ, 2004), *Projeto Respiração* (FEK, 2004/2006); *LUZ ZUL* (Centro Cultural Telemar – RJ, 2006). Recentemente foi eleito para o Conselho Internacional do DEMHIST / ICOM órgão ligado à Unesco. Organizou o livro *Tempo dos Tempos* (Zahar, 2003).

Marcus Lontra
Rio de Janeiro, RJ, 1954
Crítico de arte e curador independente. Formado em comunicação Social pela PUC, RJ. Realizou diversas curadorias entre elas a celebrada exposição *Como Vai Você Geração 80?*, em 1984, no Parque Lage onde atuou também como diretor da Escola de Artes Visuais, entre 1983 e 1988. Foi assessor do Ministério da Cultura entre 1988 e 1989. Foi diretor de importantes museus tais como o Museus, de Arte Moderna de Brasília, 1989, o Museus, de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1990 a 1997, e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, de 1998 a 2001. Publicou diversos textos sobre a obra de artistas, entre eles Carlos Scliar, Tomie Othake, Franz Krajcberg, entre outros. Atualmente é Secretário Municipal de Cultura da cidade de Nova Iguaçu, RJ.

Marilia Andrés Ribeiro
Belo Horizonte, MG, 1948
Historiadora, curadora e professora. Doutora em Artes pela ECA/USP e Mestre em História da Arte pela State University of New York at Stony Brook, EUA. Foi professora de História da Arte nos cursos de graduação e pós-graduação do Departamento de História da Fafich/UFMG. Atualmente é coordenadora de projetos da Editora C/Arte e Presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte. Publicou artigos como "A formação da arte contemporânea" [In: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva (org). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997] e "Arte e política no Brasil: as neovanguardas artísticas nos anos 60" [In: Annateresa Fabris (org). *Arte e Política. Algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte e FAPESP, 1998], e livros, entre eles *Neovanguardas, Belo Horizonte, Anos 60* (C/Arte, 1997).

Marilia Panitz
São Leopoldo, RS 1958
Crítica de arte, professora, curadora independente. Mestre em Teoria e História da Arte Contemporânea pela UnB, é professora do Instituto de Artes da mesma Universidade. Foi diretora do Museu de Arte de Brasília. Desde 1991, atua como pesquisadora e coordenadora de programas educativos de grandes exposições. Em 1999, inicia a publicação de artigos sobre artistas de Brasília, em jornais, revistas e catálogos. Atua como curadora independente em mostras como *Felizes para Sempre* e *Todos os que caem* de Adriano e Fernando Guimarães, (DF, RJ e SP, 2001/2005); *Gentil Reversão* com Ana Miguel, Ralph Gehre, Chico Amaral, Elder Rocha e Gê Orthof, (DF e RJ 2001/2003); *Lúdico, Lírico*, com Ana Miguel, Chico Amaral, Nazareno e Galeno, (Berlim, 2002); *Centro|EX|cêntrico*, com Gê Orthof, Andrea Campos de Sá, Eduardo Frota, Jailton Moreira, Milton Marques, Regina de Paula e Walter Menon, (DF, 2003); *Heterodoxia*, (Vitória, 2004), e *Situações Brasília*, com Elder Rocha e Evandro Salles (DF, 2005). Foi curadora adjunta do Programa Itaú Cultural Rumos Visuais 2001-2003.

Mário Barata
Rio de Janeiro, 1920
Jornalista, professor e historiador. Começou na imprensa como secretário de Redação do periódico *Homem Livre*, em 1939. Destacou-se como crítico de artes plásticas do

CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: TEMÁTICAS CONTEMPORÂNEAS
SOBRE OS AUTORES

Diário de Notícias, nos áureos tempos do jornal de Orlando Dantas, nos anos 40 e 50. Em 1946, foi um dos fundadores, no Museu do Louvre, em Paris, do Conseil International des Musées, a convite do sr. George Salles. A convite de Samuel Wainer, em 1951, integrou a equipe fundadora de *Última Hora*, na qual escrevia em duas colunas, a intitulada Dois Mundos e a de Artes. Trabalhou também em *O Jornal* e no *Jornal do Commercio*. Professor da Escola Nacional de Belas-Artes – ENBA e do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS, é membro de diversas instituições internacionais dedicadas à preservação e defesa de monumentos de valor histórico, artístico e cultural no mundo inteiro.

Mário Pedrosa

Timbaúba, PE, 1900
Rio de Janeiro, RJ, 1981
Crítico de arte. Militante político, com o Estado Novo, exilou-se em Paris e Nova Iorque (1937-1945). Como crítico estreou em 1933, atuando até 1968 em diversos jornais cariocas. Em 1946, criou a seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã*, e escreveu artigos sobre arte para a *Tribuna da Imprensa*. Publicou inúmeros ensaios sobre a arte e artistas brasileiros. Em 1957, criou a coluna de artes plásticas do *Jornal do Brasil*. Foi diretor artístico do MAM-SP (1961-1962), tendo trabalhado na organização da II e VI Bienais de São Paulo (1953 e 1961) e realizado o Congresso Internacional de Críticos de Arte (Brasília, 1959). Foi membro da AICA (da qual foi vice-presidente) e da ABCA (da qual foi presidente). Publicou livros como *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (Perspectiva, 1981); *Mundo, Homem, Arte em Crise* (Perspectiva, 1986); e a coletânea *Textos Escolhidos* (Edusp, 1995-2000), organizada por Otilia Beatriz Fiori Arantes; foram publicados e reunidos seus artigos.

Mario Schenberg

Recife, PE, 1914
São Paulo, SP, 1990
Crítico de arte e Físico. Presidente da Sociedade Brasileira de Física e membro da Academia Brasileira de Ciências e da Academia de Ciências do Estado de São Paulo. Pioneiro da física e da astrofísica no Brasil. Seus estudos no campo das artes se iniciaram em 1930, na Europa. Foi curador da primeira exposição individual de Alfredo Volpi, 1944, bem como de sua retrospectiva na Bienal de São Paulo (1961). Trabalhou na Université Libre de Bruxelas (1948-1953), aprofundando então o seu conhecimento da arte flamenga e belga. De volta ao Brasil, liga-se aos artistas do grupo concreto de São Paulo e posteriormente aos neoconcretos, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Participou dos júris de seleção brasileira nas Bienais de São Paulo de 1965, 1967 e 1969, eleito pelos artistas. Parte de suas críticas de arte estão no livro *Pensando a Arte* (Nova Stella, 1988).

Marisa Flórido Cesar

Rio de Janeiro, RJ
Crítica de arte e curadora independente. Doutora em história e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou textos em livros, revistas de arte, catálogos e periódicos tais como "O fascínio da perda especular" e "O enigma do tempo e sua poética" [in: *Sonia Andrade: vídeos 2004/1974*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005], "Sobre(A)ssaltos" [in: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, 2002] e "O ateliê do artista" [in: *Revista Arte & Ensaios* nº 9, 2002]. Participou como curadora adjunta do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, foi curadora da exposição *Sobre(A)ssaltos* (2002), assim como membro de júri e comissões de seleções. Atuou como crítica de arte na coluna *Exposição Coletiva*, no *Jornal do Brasil* (RJ), de novembro de 2004 a março de 2005.

Maurício Nogueira de Lima

Recife, PE, 1930
Campinas, SP, 1990
Estudou artes plásticas no Instituto de Belas Artes da UFRGS, de 1947 a 1950. Voltou a São Paulo em 1951, onde estudou nos cursos do recém criado Instituto de Arte Contemporânea do MASP. Em 1953, integrou o Grupo Ruptura, com o qual expôs durante toda a década de 50, em mostras como a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM-SP, 1956; MAM-RJ, 1957), e a *Konkrete Kunst* (Zurique, 1960). De 1953 a 1957, cursou Arquitetura e Urbanismo no Mackenzie, em São Paulo. No final da década de 60, foi um dos organizadores da mostra Nova Objetividade Brasileira. Em 1974, iniciou sua atividade como docente na FAU-USP. Anos depois, também lecionou na FAAP, no Mackenzie, e nas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo de Santos, de Tatuí, e de Mogi das Cruzes (Brás Cubas). Fez projetos diretamente no meio urbano, em São Paulo, no Largo São Bento, na Praça Roosevelt, nas estações de metrô São Bento e Santana, e no Elevado Costa e Silva (Minhocão).

Milton Machado

Rio de Janeiro, RJ, 1947
Artista plástico e pesquisador. Doutor em Artes Visuais (PhD Fine Arts) pelo Goldsmiths College University of London, 2000. Desde 1970, tem realizado exposições no Brasil e no exterior, como as individuais *Sobre a Mobilidade* (Paço Imperial, RJ, 2001 e Instituto Tomie Ohtake, SP, 2005) e *Homem Muito Abrangente* (Museu da República, RJ, 2006) e em coletivas como a 19ª Bienal de São Paulo (1987), e *Territórios* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2002). Tem textos publicados em livros, revistas, jornais e websites, como "Dance a Noite Inteira Mas Dance Direito" [in: Ricardo Basbaum (org) *Arte Brasileira Contemporânea em Textos*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001]. É professor de História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes EBA / UFRJ, onde também é professor do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais.

Moacir dos Anjos

Recife, PE, 1963
Curador e crítico. Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco desde 1989. Diretor do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Recife, entre 2001 e 2006. Entre suas curadorias incluem-se *Babel – Cildo Meireles*, no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (2006); *José Pedro Croft* (2006), no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; *Paralela* (2004), São Paulo; *Rosângela Rennó* (2006), *Ernesto Neto/Rivane Neuenschwander* (2003) e *Adoração – Nelson Leirner* (2002), no MAMAM; *Entre o Mundo e o Sujeito*, no Instituto Itaú Cultural, São Paulo (2002); e *Nordestes*, no Sesc Pompéia, São Paulo (1999). Tem ensaios sobre história e teoria da arte e textos críticos sobre artistas publicados em livros, catálogos e revistas. É autor de *Local/Global: arte em trânsito* (Rio de Janeiro: Zahar, 2005).

Mônica Zielinsky

Rio de Janeiro, RJ
Crítica de arte, curadora e professora. Doutora em Arte e Ciências da Arte, Universidade de Paris I – Panthéon- Sorbonne, 1998. Professora do Instituto de arte da UFRGS na graduação e na pós-graduação. Atualmente, coordena o Centro de Documentação e Pesquisa em Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul e a catalogação da obra completa de Iberê Camargo. Co-autora de *Espaços do corpo – Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul – 1977-1985* (UFRGS, 1995); organizadora de *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, (UFRGS, 2003). Dedica-se, ainda, desde 1998, a escritos em artigos em jornais e periódicos sobre arte contemporânea e aspectos de sua mediação (curadorias e exposições e sobre a crítica de arte contemporânea) e integra o Conselho Curador da Fundação Iberê Camargo.

Murilo Mendes

Juiz de Fora, MG, 1901
Lisboa, Portugal, 1975
Poeta e crítico de arte. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1920, após ter publicado *Chronicas*, no jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora. Publica em 1930 seu primeiro livro: *Poesias*. Recebe o Prêmio Graça Aranha juntamente com Rachel de Queirós (romance) e Cícero Dias (pintura). A partir de 1953, dá conferências sobre Arte, História e Sociologia do Brasil em Bruxelas, Amsterdam, Louvain e Paris. Nomeado adido cultural da Embaixada do Brasil em Roma, leciona literatura brasileira nas universidades de Roma e Pisa. Amigo dos maiores pintores europeus, seu livro de poemas *Janela do Caos* é ilustrado por Picabia. Publica ainda *Tempo Espanhol: A Idade do serrote*, em 1968. Após sua morte, sua viúva doou uma importante coleção de arte ao Centro de Estudos Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora. O livro *Murilo Mendes: crítico de arte – A Invenção do Finito* (Nankin, 2002), reúne parte de seus textos críticos.

Nelson Brissac Peixoto

São Paulo, SP, 1951
Curador independente. Doutor em filosofia pela Universidade de Paris. Foi pesquisador visitante na Columbia University de Nova York. Professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Criador e curador do Projeto Arte/Cidade, que há 10 anos promove intervenções artísticas na capital de São Paulo. Publicou *Paisagens Urbanas* (Senac, 2003), *Intervenções Urbanas – Arte Cidade* (Senac, 2002), entre outros, além de vários artigos, em particular nas coletâneas *O Olhar* (Cia das Letras, 1988), *O Desejo* (Cia das Letras, 1990) e *Artepensamento* (Cia das Letras, 1994). Atualmente coordena o projeto de implantação do CIAC – Centro da Indústria, Arte e Cidade, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Paulo Bruscky

Recife, PE, 1949
Artista multimídia voltado, desde os anos 70, para as ações do experimentalismo. Em 1981 recebe a Bolsa Guggenheim de Artes Visuais. Suas experiências com arte-correio, áudio-arte, videoarte, artdoor e xerografia/faxarte, são apontadas como pioneiras dentro das discussões acerca da utilização de novas mídias na arte brasileira. Possui importante acervo documental sobre as vanguardas artísticas do pós-guerra, incluindo trabalhos originais do Grupo Fluxus e Gutai (Japão). Tem 11 livros publicados sobre arte e literatura.

Paulo Herkenhoff

Cachoeira de Itapemirim, RJ, 1949
Crítico de arte e curador. Dirigiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte e coordenador geral do MAM-RJ (1985-1990). Atualmente é diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Foi Curador Geral da 24ª Bienal de São Paulo (Antropofagia, 1998) e curador adjunto do MoMA/NY (1999-2002). Realizou palestras em universidades de vários continentes. Escreveu textos para museus como Pompidou, o MAM de Paris, a Fondació Tàpies entre outros. Foi curador de diversas exposições, tais como *Tempo* (MoMA, 2002), *Guillermo Kuitca* (Museu Reina Sofia em Madrid e MALBA, Buenos Aires, 2003), *Cildo Meireles, geografia do Brasil* (MAMAM-Recife e MAM-BA), *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem* (CCBB-Rio e SP, 2002) entre outras.

Paulo Sergio Duarte

João Pessoa, PB, 1946
Crítico de arte e professor. Pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Cândido Mendes. Projetou e implantou o programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC – da Funarte (1980-1982). Foi Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1981-1983) e Diretor geral do Paço Imperial (1986-1990). Possui textos publicados em diversos catálogos de exposição e revistas especializadas, no Brasil e no exterior. Publicou diversos estudos e artigos sobre arte moderna e contemporânea, dentre os quais destacam-se os livros *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil* (Campos Gerais, 1998), *Waltércio Caldas* (Cosac & Naify, 2001), *Carlos Vergara* (Santander Cultural, 2003) e a *Trilha da Trama e outros estudos sobre arte* (Funarte, 2004), organizado por Luisa Duarte.

Paulo Venancio Filho

Rio de Janeiro, RJ, 1953
Crítico de arte e professor. Doutor em comunicação pela UFRJ. Professor de

História da Arte na EBA-UFRJ e pesquisador do CNPq. Publicou artigos e textos em revistas, jornais e catálogos de exposição sobre artistas brasileiros modernos e contemporâneos, entre os quais Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Mira Schendel e Iole de Freitas. Entre os catálogos publicados no exterior destacam-se, entre outros, *Transcontinental/Nine Latin American Artists* (Londres e Nova York). Curador de *Rio de Janeiro 1950-1964* na exposição *Century City: art and culture in the modern metropolis* (Londres, Tate Modern, 2001), *Rachel Whiteread* (MAM-Rio e MAM-SP, 2004) e *Soto – A Construção da Imaterialidade* (CCBB-Rio e CCBB-SP, 2005), entre outras. Autor dos livros *Waltercio Caldas: Manual de Ciência Popular* (Funarte, 1982), *Marcel Duchamp: A Beleza da Indiferença* (Brasiliense, 1986), e *Dacosta* (Cosac & Naify, 1999), entre outros.

Pedro Geraldo Escosteguy

Santana do Livramento, RS, 1916
Santana do Livramento, RS, 1989
Médico, poeta, escritor e artista. Formou-se na Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul, 1938. Exerceu paralelo à medicina, as artes plásticas e a literatura ativamente, participando como secretário-geral do 1° Festival brasileiro de Poesia, Porto Alegre, 1958. Em 1960 passou a viver no Rio de Janeiro, onde publicou poesias e críticas nas revistas *Leitura* e *O Cruzeiro*. Escreveu também texto para o catálogo da primeira individual de Antônio Dias (1961). Em 1968 foi membro da Comissão de planejamento da *Associação Internacional de Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, e no mesmo ano escreveu texto e roteiro para o curta-metragem *Arte Pública*. Como artista, participou de importantes exposições, entre outras, *Opinião 65* (MAM-RJ, 1965); *Opinião 66* (MAM-RJ, 1966); *IX Bienal de São Paulo* (MAM-SP, 1967); *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 1967); *I Salão da Bússola* (MAM-RJ, 1969).

Raimundo Colares

Grão Mongol, MG, 1944
Montes Claros, MG, 1986
Artista plástico. Estudou, em 1966, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, deixa a EBA e passa a freqüentar o ateliê livre de Ivan Serpa (1923 – 1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. No mesmo ano participa da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM/RJ. A partir de 1968, passa a produzir os "*gibis*" – livros-objeto, nos quais explora as dobras e cores do papel, cujas folhas devem ser manuseadas pelo espectador. Apresenta, em 1969, os primeiros trabalhos tridimensionais, nos quais utiliza alumínio pintado. No mesmo ano, leciona no Ateliêr Livre do MAM/RJ. Recebe o prêmio de viagem ao exterior, do Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM, em 1970. Viaja para Nova Iorque, Trento e Milão, em 1972. Em 1983, as galerias Saramenha e Paulo Klabin, no Rio de Janeiro, reúnem-se para realizar uma mostra-resumo de sua produção. Nessa data, volta a lecionar no atelier do MAM/RJ.

Raul Córdula

Campina Grande, PB, 1943
Artista plástico e pesquisador. Nos anos 60, freqüentou os cursos de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ. Atua como membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte e é sócio-fundador da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Arte. Em 1967, fundou e dirigiu o Museu de Arte Assis Chateaubriand da Universidade Estadual da Paraíba – MACC. Entre os anos de 1978 e 1988, coordena o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, UFPB, leciona história da arte e fundamentos da linguagem visual nos cursos de Educação Artística e Arquitetura e Urbanismo do Departamento de Artes da UFPB, e é diretor da Oficina Guaianases de Gravura. Nos anos 90, coordenou a implantação do Salão MAM/Bahia de Artes Plásticas e foi diretor de Desenvolvimento Artístico e Cultural da Funesc. Em 2005, a Funarte publicou *Núcelo de Arte contemporênea da Paraíba/NAC*, organizado por Dyógenes Chaves Gomes.

Renato Landim

Rio de Janeiro, RJ, 1944
Rio de Janeiro, RJ, 1982
Artista plástico. Pertenceu à primeira turma que ingressou na ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, onde assimilou técnicas e valores que iriam influenciar seus trabalhos mais adiante. Antecipou-se aos grafismos, por exemplo, pintando com pistola e jato de tinta já nos anos sessenta. Abandonou o Desenho Industrial para dedicar-se apenas à pintura trabalhando com Frank Sheaffer e depois, quando morava em Ouro Preto, com Ivan Marquetti. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, expôs seus trabalhos individualmente e participou, também, de diversas exposições conjuntas com Ângelo de Aquino, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Antonio Dias. Sua produção encontra-se hoje quase toda em posse de sua família, amigos e colecionadores.

Reynaldo Roels

Rio de Janeiro, RJ, 1951
Crítico e historiador de arte. Crítico do *Jornal do Brasil* (1985-1990), coordenador do Centro de Documentação e Pesquisa do MAM-RJ (1990-1994) e, na mesma instituição, curador da coleção Gilberto Chateaubriand (1997-2000). Desde 1988 é professor de Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), onde foi coordenador do Núcleo Teórico (1991 e 1993), e desde 2002 é o diretor. Entre 1993 e 1997 coordenou o Salão Carioca de Arte, da RioArte. Foi ainda assessor da Funarj e da Secretaria Municipal de Cultura, e, entre outras, das exposições retrospectivas de Ivan Serpa (CCBB-Rio, 1993), Flávio Shiró (Museu Hara, Tóquio, 1993) e Franz Weissmann (CCBB-Rio, MAM-RJ e MAM-SP, 1998-99).

Ricardo Basbaum

São Paulo, SP, 1961
Artista, escritor, crítico e curador. Professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui diversos textos publicados em revistas especializadas e catálogos, no Brasil e no exterior. Organizou a coletânea *Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias* (Contra Capa, 2001). Colaborador em diversos livros tais como *Arte / Estado*, Funarte, 2005 e *The next documenta should be curated by an artist*, Ed. Jens Hoffmann, 2004, entre outros. Foi co-diretor do espaço *Agora* e da revista *Item*, voltados para arte e cultura contemporâneas (1999 a 2003). Expõe desde 1981, tendo realizado exposições como sua individual no MAM-RJ (2000), a XXV Bienal de São Paulo, 2002, e *Domestic Incidents* (Tate Modern, Londres, 2006), entre outras. Curador da mostra *Mistura + Confronto* (Porto, 2001), e co-curador do Panorama da Arte Brasileira 2001 (MAM-SP).

Roberto Pontual

Recife, PE, 1939
Paris, França, 1994
Crítico e historiador de arte. Ainda jovem foi para o Rio de Janeiro, onde colaborou com crítica literária, ensaios, poemas e traduções, nos jornais *O Metropolitano* – onde foi responsável por uma página de arte, até 1960 –, *Jornal do Brasil* (Suplemento Dominical), onde assumiu uma coluna sobre Artes Plásticas em 1974, e *Correio da Manhã*. Colaborou também no Suplemento Literário Minas Gerais de Belo Horizonte e na Revista GAM. Foi editor dos três primeiros números da Revista *Tempo Brasileiro*, do Rio de Janeiro. Foi Diretor da Divisão de Educação Extra-Escolar e da Campanha de Assistência ao Estudante, órgãos do Ministério da Educação e Cultura (1963-1964). Colaborou na Enciclopédia Delta-Larrouse, redigindo os verbetes de artistas plásticos, e é autor do *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil* (1969). Compôs poemas visuais e com eles participou das exposições de arte neoconcreta no Rio de Janeiro (1960) e em São Paulo (1961). Foi secretário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (1969). Entre as suas publicações estão *Explode geração!* (Avenir, 1984) e *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand* (Jornal do Brasil, 1987).

Rodrigo Naves

São Paulo, SP, 1955
Crítico e historiador da arte. É doutor em filosofia pela USP e obteve bolsa de pesquisa concedida pela Centre of Brazilian Studies do St. Antony's College, em Oxford, Inglaterra. Tem publicado ensaios e artigos sobre artistas modernos e contemporâneos brasileiros em catálogos, revistas e jornais. Foi editor do suplemento *Folhetim*, da *Folha de São Paulo*, e da revista *Novos Estudos – Cebrap*, tendo participado ainda das publicações *A parte do fogo* e *Beijo*. Publicou os livros *El Greco – um mundo turvo* (Brasiliense, 1985), *Amilcar de Castro* (Tangente, 1991), *A forma difícil* (Ática, 1997), a ficção *O filantropo* (Companhia das Letras, 1998), entre outros. Foi responsável pelo projeto editorial da coleção Espaços da arte brasileira, na Cosac & Naify.

Ronaldo Brito

Rio de Janeiro, RJ, 1949
Crítico de arte. Professor de Estética e História da Arte no Centro de Artes da Uni-Rio e no mestrado de História Social da Cultura da PUC-Rio. Iniciou sua atividade como crítico de arte assinando uma coluna no semanário *Opinião* entre 1973 e 1977. No mesmo período foi um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Publicou muitos ensaios e artigos em livros, periódicos e catálogos sobre a obra de diversos artistas tais como Amilcar de Castro, Iberê Camargo, Sergio Camargo, José Resende, Tunga, Antonio Manuel, entre outros. Integrou o Conselho Editorial da Revista *Gávea*. É autor dos volumes de poesia *Asmas* e *Quarta do singular*, de *O Mar A Pele*, com Tunga (Editora Pano de Pó, 1977) e dos livros *Aparelhos – Waltércio Caldas* (GBM, 1979), *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Funarte, 1985 / Cosac & Naify, 1999) e *Amilcar de Castro* (Takano, 2001), entre outros.

Rubens Gerchman

Rio de Janeiro, RJ, 1942
Artista Plástico. Em 1960 estudou na Escola Nacional de Belas-Artes, afastando-se do curso em 1961. Participou das principais exposições do final da década de 60 no Brasil, tais como *Opinião 65* (MAM/RJ, 1965), *Pare!* (RJ, 1966), *Opinião 66* (MAM/RJ, 1966), *Nova Objetividade Brasileira* (MAM/RJ, 1967). Conquistando em 1967 o prêmio de viagem ao estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1968 o artista parte para os Estados Unidos, vivendo até 1972 em Nova York. Co-fundador e diretor da revista *Malasartes* (1975-76), Gerchman dirigiu entre, 1975 e 1978, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Em 1982, a convite do DAAD – Deutsche Akademischer Austauschdienst Künstler Program –, permanece cerca de um ano em Berlim como artista residente. Desde então tem exposto com regularidade, em diversas cidades no Brasil e no exterior.

Sami Mattar

Mejdlaia, Líbano, 1930
Artista Plástico. Transferiu-se para o Brasil em 1936, vivendo inicialmente em Belo Horizonte. Em 1947 muda-se para o Rio de Janeiro, onde participa das principais exposições no final da década de 1960, como o XV Salão Nacional de Arte Moderna (MEC, RJ, 1966), *Nova Objetividade Brasileira* (MAM/RJ, 1967), o XVI Salão Nacional de Arte Moderna (MEC, RJ) e a IX Bienal de São Paulo, em 1967, entre outras. Foram publicados diversos artigos sobre seu trabalho em periódicos e revistas no Brasil e no exterior, tais como o jornal *O Globo*, *Jornal do Brasil*, revista *Veja*, no Rio de Janeiro, a *Alternative magazine*, em Boston, EUA, entre outras. Referências sobre o seu trabalho podem ser encontradas em vários livros, entre eles, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, de Walmir Ayala.

Sergio Milliet

São Paulo, SP, 1898
São Paulo, SP, 1966
Jornalista, escritor, pintor, sociólogo e crítico de literatura e arte. Estudou na Suíça e no Brasil. Participou ativamente da Semana de 1922 e foi uma das principais figuras do

modernismo. Foi diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e da Biblioteca Municipal Mário de Andrade e também membro da Academia Paulista de Letras e do Instituto Histórico da Sociedade de Etnografia e Folclore. Divulgou a literatura brasileira na França, através da tradução de várias obras de autores brasileiros para o francês. Publicou diversos livros, poesias e ensaios tais como o *Diário Crítico* (6 volumes) – 1940/1950, *A marginalidade da pintura moderna* (1942), *Desenvolvimento da pequena propriedade de São Paulo* (1939) e *Poemas análogos* (1927), entre outros.

Sheila Leirner

São Paulo, SP, 1948

Crítica de arte, jornalista e curadora independente. Estudou cinema, sociologia da arte e urbanismo na França e, em 1975, tornou-se crítica de arte no jornal *O Estado de S. Paulo*. Integrando o *International Council of Museums* e a ABCA, entra para a AICA em 1992. Publicou diversos ensaios em periódicos nacionais e internacionais, tais como nas revistas, *Módulo*, *Ars* (ECA-USP), *Arcolatina* (Madrid), *Arte en Colombia*, entre outras. É autora dos livros *Arte como Medida* e *Arte e seu Tempo*, da Coleção Debates/Crítica (Ed. Perspectiva, São Paulo, 1983, 1991), *Horizontes del arte latinoamericano*, antologia de ensaios (Ed. Tecnos, Madrid, 1999), entre outros. Foi curadora de diversas exposições tais como as 18ª e 19ª edições da Bienal de São Paulo (1985- 87), *Ameriques Latines, art contemporain*, Hôtel des Arts (Centre Pompidou, Paris, 1993), entre outras. Vive e trabalha em Paris há 15 anos.

Solange Escosteguy

Porto Alegre, RS, 1945

Artista plástica. Autodidata. Começou a realizar exposições em 1964 no Rio de Janeiro. Participou do movimento da *Nova Objetividade Brasileira* em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Viveu em diferentes cidades no Brasil e do exterior e expôs seu trabalho em Washington, Los Angeles, Nova Iorque, Milão, Montevidéu, Punta del Este, Santiago, Quito, Rio de Janeiro, Porto Alegre, S.Paulo, Curitiba e Brasília, em mostras coletivas e individuais. Foi premiada na XXXI Exposição de Arte do Paraná em 1974 e, em 1978, na I Documenta de Arte Contemporânea em Brasília. Possui um site próprio www.arteuy.com onde se tem acesso à sua obra completa. Atualmente vive em Brasília.

Sônia Salzstein

São Paulo, SP

Curadora e professora. Professora de História da Arte no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, tendo se doutorado em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Escreveu, entre inúmeros trabalhos sobre arte moderna e contemporânea brasileira, os livros *Volpi* (Sílvia Roesler/Campos Gerais, 2000) e *Franz Weissmann* (Cosac & Naify, 2001). Organizou ampla publicação sobre a obra de Mira Schendel – *No vazio do mundo: Mira Schendel* (Galeria de Arte do Sesi/Marca D'Água, 1997) – e *Diálogos com Iberê Camargo* (Cosac & Naify, 2003). Atualmente, dirige coleção dedicada à arte e à teoria junto à Editora Cosac & Naify. No período de 1989-1992, foi responsável pelo setor de artes visuais do Centro Cultural São Paulo, onde implantou projeto institucional voltado à arte contemporânea brasileira.

Tadeu Chiarelli

Ribeirão Preto, SP, 1956

Crítico de arte, professor e curador. Livre-docente em História da Arte pela ECA-USP, onde leciona História da Arte no Brasil (séculos XIX e XX), no Departamento de Artes Plásticas, e coordena o Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia. Como crítico de arte, colabora em revistas e jornais nacionais e internacionais desde o final dos anos 70. Curador-chefe do MAM-SP (1996-2000). Publicou, entre outros, *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil* (EDUSP, 1995) e *Arte Internacional Brasileira* (Lemos Editorial, 1999).

Viviane Matesco

Salvador, BA, 1957

Crítica e professora de História da Arte. Desenvolve doutorado em História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Leciona História da Arte, desde 1988, na EAV/Parque Lage, onde também atuou como Coordenadora de Ensino e Diretora Adjunta. Foi curadora adjunta do Museu de Arte Moderna (1987 a 1990) e do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais (1999). Realizou curadorias, como a *Sala Especial de Amilcar de Castro* (Funarte, 1998) e em parceria com Fernando Cocchiarale *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira* (Itaú Cultural, 2005). Tem inúmeros artigos e ensaios publicados, entre eles, "Corpo-Cor em Hélio Oiticica" [In: *Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998] e "O Feminino na Arte" [In: *Arte & Ensaios*, n. 8, 2001].

Waldemar Cordeiro

Roma, Itália, 1925
São Paulo, SP, 1973

Artista, jornalista e crítico de arte. Iniciou formação em Roma. Vem para o Brasil em 1946, instalando-se em São Paulo, onde trabalhou como jornalista. Nesse período produziu crítica de arte, fez caricaturas para o *Diário Latino* e foi contratado pela *Folha da Manhã* para fazer reportagens e ilustrações. Em 1952, fundou o Grupo Ruptura, que, no mesmo ano, expôs obras de caráter concreto e lança manifesto no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou pesquisas no final da década de 1960 sobre o uso de novas tecnologias nas artes visuais. Em 1971 realizou em São Paulo a mostra *Arteônica – O Uso Criativo dos Meios Eletrônicos em Arte*, que resulta em livro de mesmo título. Em 1972, tornou-se professor na Unicamp, onde dirigiu o Centro de Processamento de Imagens do Instituto de Artes. É considerado um dos pioneiros internacionais do uso do computador nas artes.

Walmir Ayala

Porto Alegre, RS, 1933
Rio de Janeiro, RJ, 1991

Crítico de arte, escritor e poeta. A partir de 1955, publicou vários livros de poesia e peças de teatro infantil e adulto, com os quais recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior. Em 1956, começou a colaborar regularmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Em 1967, passou a integrar os conselhos de teatro e artes plásticas do Museu da Imagem e do Som e, juntamente com Manuel Bandeira, organizou e publicou uma *Antologia dos poetas brasileiros da fase Modernista*. Assumiu a coluna de artes plásticas do *Jornal do Brasil* (1968-1974). A partir desse ano, integrou vários júris, assessorou galerias de arte e organiza exposições. Colaborou ainda com os jornais e revistas nacionais e internacionais tais como *Folha de São Paulo*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, entre outros. Em 1969 passa a integrar ABCA. Publicou, entre outros, *A criação plástica em questão* (Vozes, 1970) e o *Dicionário Brasileiro de artistas plásticos* (Instituto Nacional do Livro, 1971).

Walter Sebastião

Juiz de Fora, MG, 1954

Jornalista e crítico de arte. Graduado pela UFJF. Atuou como crítico de arte no jornal *Estado de Minas*, trabalhou como repórter no jornal *Tribuna de Minas*. Foi curador de várias exposições, entre elas *Imagens Brasileiras* (Museu de Arte da Pampulha, BH); *A Linha no Espaço* (Museu Mineiro); *Cor e Luz* (Espaço Cultural Cemig, BH); *Amor, Doce Coração da Minha Vida* (Casa Guignard, BH); *Identidade Virtual* (Ouro Preto, MG); e *Prospecções Arte nos Anos 80 e 90* (Palácio das Artes, BH). Participou de equipes de seleção de projetos para exposições no Palácio das Artes, Itaú Galeria, Espaço Cultural Cemig e Centro Cultural da UFMG, todas em Belo Horizonte, e na Funarte, no Rio de Janeiro. Possui textos publicados em periódicos de arte, catálogos de exposições e livros de artistas, entre eles, "Prospecções: arte nos anos 80 e 90". [In: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva (org) *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997].

Walter Zanini

São Paulo, SP, 1925

Crítico de arte e professor. Doutor em Fundamentos e Crítica das Artes pela *Université de Paris VIII* (1961). Realizou também estudos de Angiologia. Foi professor titular a USP, e presidente da ANPAP. Como diretor do MAC/USP, foi responsável pela criação de um setor de produção de vídeo, iniciativa essencial para o desenvolvimento da videoarte no Brasil (1976). Foi curador da 16ª e da 17ª edições da Bienal de São Paulo (1981-83). Entre 1985 e 1988 foi professor e diretor da Escola de Comunicação e Artes da USP, e lecionou na Fundação Armando Álvares Penteado – Faap entre 1970 e 1984. Publicou diversos artigos e ensaios em livros, periódicos e revistas especializadas no Brasil e no exterior. É autor dos livros *História geral da arte no Brasil* (Fundação Walter Moreira Sales/Fundação Djalma Guimarães, 1983), *Tendências da escultura moderna* (Cultrix, 1971), *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O grupo Santa Helena* (Nobel/Edusp, 1991), entre outros.

Wilson Coutinho

Rio de Janeiro, RJ, 1946
Rio de Janeiro, RJ, 2003

Crítico de arte e curador. Mestre em Filosofia na Universidade Católica de Louvain, na Bélgica. Publicou textos em catálogos, nos principais periódicos do Brasil e em revistas especializadas, tais como os jornais *Opinião*, *Jornal do Brasil* (1981), *Tribuna da Imprensa*, *Folha de São Paulo* e *O Globo*, onde manteve uma coluna de Artes Plásticas; e as revistas *Arte Hoje*, *Gávea* e *Veja*. Criou e foi editor do Caderno *Idéias* do *Jornal do Brasil* e da revista *Módulo*. Em 1997, foi curador do MAM/RJ, e entre as suas principais curadorias então as exposições *O Moderno e o Contemporâneo*, Coleção Gilberto Chateaubriand, 1981 (com Fernando Cochiarale), no MAM/RJ e na Fundação Gulbenkian, em Lisboa e *Opinião*, no CCBB/RJ, entre outras. Dirigiu documentários sobre a obra de vários artistas, entre eles Rubens Gerchman, Luiz Áquila e Cildo Meireles. Coordenou, entre 1993-2003, as publicações e o jornal da RIOARTE.

Índice onomástico

ABE, Shuya, 397
ABRAMO, Cláudio, 156
ABRAMO, Lívio, 120
ACCONCI, Vito, 398
ACHA, Juan, 104, 105, 110
ADAMI, André, 448
ADES, Dawn, 317
ADORNO, 126, 227, 423, 491
AFONSO, Albano, 376, 380
AGUILAR José Roberto, 140, 386 402, 403, 405, 533
ALBERS, Josef, 120, 121, 365, 366, 367
ALBRIGHT, Thomas, 165
ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz, 307
ALBUQUERQUE, Marília Saboya de, 403
ALEIJADINHO, 205, 496
ALENCAR, Malu de, 389
ALENCAR, Vera de, 495
ALETO, 153
ALEXANDER, C., 384
ALLOWAY, Lawrence, 165
ALMEIDA, Guilherme de, 120
ALMEIDA, José Américo de, 303
ALMEIDA, Paulo Mendes de, 120, 121, 157
ALMEIDA, Rosalina Cândido Mendes de, 258
ALPHONSUS, Luiz, 175, 177, 178, 180, 184, 185, 186, 187, 189, 197, 198
ALTHUSSER, 531
ÁLVARES, Mara, 167
ALVES, Linton, 448
AMARAL, Antônio Henrique de, 178, 321
AMARAL, Aracy, 93, 94, 117, 134
AMARAL, Chico, 517, 520, 522
AMARAL, Tarsila do, 46, 89, 102, 110, 115, 120, 169, 205, 365
AMIN, Samir, 470
ANCIÃES, Estela Guerra, 258
ANDERSON, Laurie, 189
ANDRADE, Carlos Drummond de, 358, 525
ANDRADE, Farnese de, 178
ANDRADE, Mário de, 88, 89, 123, 159, 197, 200, 205, 215, 235
ANDRADE, Oswald de, 89, 91, 94, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 157, 159, 161, 311, 502
ANDRADE, Rodrigo, 333
ANDRADE, Sônia, 402, 403, 404, 458, 459, 533
ANDRÉ, Marcus, 513, 514
ANDRÉS, Maria Helena, 127, 129, 130
ÂNGELO, Eduardo, 177, 179, 180, 199
ANGOS, Moacir dos, 526
ANTÔNIO, Celso, 205
ANTUNES, Arnaldo, 486
APOLLINAIRE, 47, 203, 520
ÁQUILA, Luiz, 354
AQUINO, Adriano de, 354
AQUINO, Ângelo de, 140, 402, 403, 405
ARANTES, Otília Beatriz Fiori, 233, 479
ARAÚJO, Dilton, 196, 198, 199
ARENDT, Hannah, 226
ARGAN, Giulio Carlo, 108, 334, 393, 417, 423, 429, 433
ARLAND, Marcel, 204
ARP, Jean, 51, 98, 103, 106, 365, 366, 367, 371
ARRUDA, Terezinha, 292
ARRUDAS, Ribeirão do, 198
ARTAUD, Antonin, 116
ARVÁTOV, Boris, 121
ASP, Carlos, 167
ASSEF, Rafael, 537
ASSIS, Machado de, 122
AUGUSTO, Nélson, 258
AUSTER, 520
ÁVILA, Affonso, 119, 123
AYALA, Walmir, 175, 176
AYRES, Lula Cardoso, 303
AZEVEDO, Militão, 425, 426, 427
AZULAY, Daniel, 257
AZULAY, Jom, 402, 403

BABALU, 152
BACHELARD, 392
BACIL, Jucimara, 525
BACON, 478
BAHIA, Dora Longo, 458
BAHIA, Norma, 403, 405
BAJ, Enrico, 327, 331
BAKKER, Claudia, 493, 494, 495
BALDESSARI, John, 398
BALZAC, 473
BANDEIRA, Manuel, 91, 203, 205,
BAPTISTA, Helmut, 526
BAR, Décio, 153
BAR, João Sebastião, 531
BARATA, Mário, 150
BARAVELLI, Luiz Paulo, 153, 155, 392
BARCELLOS, Vera Chaves, 167, 411
BARDI, P. M., 156
BARNETT, 103
BARNITZ, Jacqueline, 103
BARR Jr., Alfred, 90
BARRAGÁN, Luiz, 106
BARRIO, Artur, 175, 177, 178, 179, 184, 188, 256, 257, 258, 259, 315, 385, 392, 453, 494, 495, 496, 498, 510, 512, 534, 538, 544
BARROS, Geraldo de, 84, 86, 87, 88, 98, 115, 118, 152, 153, 155, 504, 532
BARROS, Lenora, 427, 428
BARROS, Umberto Costa, 177, 178, 179, 180, 185, 187, 189, 190, 199, 256
BARSOTTI, Hércules, 71, 76, 84, 88, 117, 323, 366, 368, 504
BARTELS, 372
BARTHES, Roland, 318, 409, 520, 523

BASBAUM, Ricardo, 317, 509, 529
BASELITZ, 335
BASTOS, Oliveira, 83
BASUALDO, C., 539
BATAILLE, Georges, 235, 240, 454, 455, 519
BATTCOCK, Gregory, 102, 212
BAUDELAIRE, Charles, 144, 226, 227, 228, 229, 233, 240, 473, 474, 475
BAUDRILLARD, Jean, 263, 268
BAUHAUS, 51, 52, 55, 56, 101, 367, 417
BAUMGARTEN, 218
BAVA, 127
BAZAINE, 250
BAZIN, André, 439, 442
BEATLES, 162, 173
BECHER, Bernd, 318
BECHER, Hilla, 318
BECKMAN, Max, 327, 328
BEETHOVEN, 477, 478
BEK, Bozo, 383
BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, 86, 317
BEN, Jorge, 280
BENILTON, B., 538
BENJAMIM, Marcos Coelho, 315
BENJAMIN, Walter, 77, 125, 223, 226, 297, 395, 429, 430, 450, 455, 470, 471, 520
BENSE, Max, 77, 81, 116
BENTO, Antônio, 255, 257
BEOTHY, 103
BERDIAEFF, Nicholas, 107
BERENSON, Bernard, 203
BERGER, John, 438
BERGER, René, 398, 447
BERGMILLER, 87
BERMAN, Abrão, 387, 389
BERMAN, Marshall, 191
BÉRNI, 139
BERREDO, Hilton, 355
BERTOLINO, Pedro, 158
BIANCHETTI, Glenio, 276
BILL, Max, 48, 55, 56, 57, 67, 70, 77, 80, 83, 86, 87, 88, 90, 94, 97, 98, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 115, 116, 118, 128, 251, 365, 366, 368, 371
BINI, Fernando, 525
BITTENCOURT, Francisco, 197
BIZZARRI, Edoardo, 160
BLANCHOT, Maurice, 313, 314, 318
BLOCH, Ernst, 125
BLUME, Peter, 251
BODMER, 249, 251
BOGHICI, Jan, 139
BOIS, Yves-Alain, 363, 364, 372, 380
BOMFIM, Emi, 156
BONADEI, 127
BONAPARTE, Napoleão, 473
BONEVARDI, Marcelo, 104
BORBA FILHO, Gabriel, 402, 403, 404
BORGES, Jorge Luis, 318, 405, 518, 519, 523
BOROFSKY, Jonathan, 327, 330, 331
BORRIELLO, Mário José, 257
BOSCH, 378
BOTERO, Fernando, 341
BOTO, Marta, 102
BOTTOMORE, Tom, 123
BOURDIEU, Pierre, 268
BOUSSO, Daniela, 317, 526
BOWLES, Jerry G., 165
BRADFORD, Susan, 102, 103
BRANDÃO, Eduardo, 309
BRAQUE, 250
BRAVO, Manuel Alvarez, 341
BRECHERET, Victor, 120
BRECHT, 125, 125
BREITMAN, Rubem, 354
BRESSAN, Félix, 537, 539
BREST, Jorge Romero, 105, 213, 366
BRETON, André, 236, 317, 391
BRETT, Guy, 102
BRIDI, André Luiz, 448
BRITO, Ronaldo, 133, 134, 192, 222, 225, 423
BROODTHAERS, Marcel, 318
BRUSCKY, Paulo, 164, 165, 458, 510, 533, 534
BUCHHEISTER, 372
BUCHLOCH, Benjamin, 367, 372
BULCÃO, Athos, 112, 113, 276
BÜRGER, Peter, 233, 413, 423
BURKE, Edmund, 360, 362, 363
BURRI, 372
BURSON, Nancy, 441
BYARS, James Lee, 537

CABOT, Roland, 154, 155
CABRAL, João (DE MELO NETO), 116, 118
CADEMARTORI, Ligia, 447
CAGE, John, 318, 341, 397
CALDAS, Waltercio, 365, 367
CALDER, Alexander, 52, 62, 106, 119, 120, 121, 355, 365, 371
CALLE, Sophie, 318
CALVINO, Ítalo, 318, 377, 380, 509, 519
CAMARGO, Iberê, 134, 312, 313, 314, 333, 358
CAMARGO, Ralph, 402
CAMARGO, Sérgio, 101, 102, 105, 127, 128, 133, 134, 372
CAMERON, Eric, 398
CAMPIGLI, 250
CAMPOS, Augusto de, 83, 91, 94, 115, 116, 117, 118, 123, 158, 162, 311, 503
CAMPOS, Dileni, 177, 178, 199
CAMPOS, Haroldo de, 83, 90, 115, 118, 158, 311, 503
CAMPUS, Peter, 398
CANONGIA, Ligia, 455, 539
CAPITÃO FANTASMA, 152
CARABALO, Jorge 164
CORALINA, Cora , 358
CARAVAGGIO, 376, 378
CARDOSO, Inês, 458
CARDOSO, Ivan, 385
CARLUCCIO, Luigi, 410
CARO, Antonio, 292
CARRIÓN, Ulyses, 398
CARROL, Lewis, 318
CARTA, Mino, 156
CARVALHO, Carlito, 333
CARVALHO, Flávio de, 120, 154, 311, 317, 510, 512, 531
CARVALHO, Marcelino de, 156
CARVÃO, Aluísio, 64, 65, 71, 76, 101, 374, 375, 376, 380, 504
CARYBÉ, 303
CASARES, Bioy, 318
CASSARO, Franklin, 536
CASSIRER, E., 51
CASTELLANI, 372
CASTRO MAYA, Raymundo Otoni de, 493, 495
CASTRO, Amílcar de, 59, 66, 68, 69, 70, 71, 76, 85 86, 87, 88, 90, 98,102, 107, 117, 118, 134, 315, 358, 422, 504
CASTRO, Fidel, 437
CASTRO, Júlio, 547
CASTRO, Willys de, 71, 76, 84, 88, 117, 504
CATUNDA, Eunice, 122
CAULFIELD, Patrick, 341
CEDRON, Alberto, 292
CELANT, Germano, 366, 388
CERVERUS, 398
CÉZANNE, 41, 54, 130, 169, 170, 171 205, 207, 478, 496, 521, 523
CHACEL, Mag, 258
CHACRINHA, 174
CHAIA, Lia, 458, 460, 462
CHAROUX, L., 84, 86, 115, 311, 322, 504
CHASTEL, 250
CHATEAUBRIAND, Gilberto 281, 283
CHAVES, Marcos, 452, 512
CHEVREUL, 474
CHIARELLI, Tadeu, 317, 538, 539
CIAFREIS, Hironie, 403

CIDADE, Marcelo, 541, 543
CINTO, Sandra, 312
CLAREBOULT, Jean, 398
CLARK, Lygia, 59, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 75, 76, 86, 87, 90, 98, 101, 102, 104, 117, 143, 144, 148, 150, 152, 170, 171, 172, 192, 193, 194, 314, 315, 318, 366, 367, 368, 369, 431, 432, 457, 496, 504, 511, 531, 532, 533, 538, 544
CLEMENTE, Francesco, 327, 330, 331
COCCHIARALE, Fernando, 134, 403, 405, 544, 545, 546, 547
COCTEAU, 203
COELHO, José Luís Ligiero, 258
COHN, Thomas, 356
COIMBRA, Eduardo, 529
COLARES, Raymundo, 150, 178, 184, 185, 312, 318, 387, 389
COLASSANTI, Marina, 354
COLOMBO, 372
CÓMFORT, 210
COOPER, Paula, 330
COPP, Fletcher, 165
CORALINA, Cora, 358
CORDEIRO, Waldemar, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 98, 115, 116, 117, 131, 140, 148, 311, 399, 504
CÓRDULA, Raul, 322
CORNWELL, Regina, 402
CORONA, Eduardo, 47
COROT, Beryl, 398
CORRÊA, José Celso, 159
CORREA, Moacyr Costa, 156
CORRÊA, Tomaz Souto, 153
COSTA, Cacilda Teixeira da, 402, 403
COSTA, Franco da, 127
COSTA, João Sebastião, 321
COSTA, Lúcio, 102, 105, 106, 118, 275, 276
COSTA, Mario, 448
COSTA, Rogério, 448
COSTI, Rochelle, 318, 537
COTRIM, 156
COUCHOT, Edmond, 463
COURBERT, 365
COURBET, 475
CRANE, Mike, 165
CRAVO NETO, Mário, 410, 411, 412
CROTTI, Jean, 164
CRUZ-DIEZ, 102, 110
CUCCHI, Enzo, 327, 329, 330
CUMMINGS, 47, 520
CUNEO, Graciela, 398
CURTIUS, Ernst Robert, 423

DACOSTA, Milton, 97, 127, 130, 131, 132, 134
DADÁ, 210
DALI, Salvador, 121
DANOWSKY, Miriam, 403, 405
DANTAS, Beatriz, 392
D'AQUINO, 140
DARIANO, Clovis, 167
DARWIN, Charles, 374
DAVID, Zack, 165
DÁVIS, Douglas, 398
DE GAULLE, Charles, 173
DELLA, Francesca, Piero, 45
DE STIJL, 367
DE VRIES, 372
DEBORD, Guy, 226
DEBOURG, 102
DEBRAY, Régis, 226
DEBRET, Jean Baptiste, 502
DE DUVE, Thierry, 372, 450, 455
DEGNY, Michel, 363
DELEHANTY, Suzana, 403
DELEUZE, 366, 499
DELLA FRANCESA, Piero, 45
DEL SANTORO, 127
DELVAUX, 250
DEMARCO, 102
DEMÓCRITO, 50
DENIZART, Hugo, 412
DERAIN, 207
DERRIDA, 499
DI CAVALCANTI, 109, 120, 127, 169, 205
DIAS, 127
DIAS, Antônio, 117, 140, 150, 182, 189, 222, 365, 366, 371, 385, 388, 389, 403, 454, 455
DIAS, Cícero, 130, 131, 205, 304
DICKENS, Charles, 474
DIDEROT, 221, 492
DILLON, Osmar, 257
DI PRETE, 127
DINE, Jum, 154
DINIZ, Celso Roberto, 257
DOMINGUES, Diana, 448, 457
DREIER, Katherine, 102
DUARTE, Eliane, 536
DUARTE, Jorge, 355
DUARTE, Paulo Sergio, 134, 182, 538
DUBOIS, Philippe, 450, 454, 455
DUBORGEL, Bruno, 367
DUCHA, 510, 512
DUCHAMP, Marcel, 102, 111, 164, 169, 171, 192, 193, 194, 213, 263, 300, 326, 349, 376, 379, 399, 432, 449, 450, 470, 471, 519
DUNCAN, Bárbara, 102
DUNKEL, Bertha. Ver SCHWARZ, Roberto
DUNN, Marty, 398
DURAS, Marguerite, 318
ECO, Umberto, 142
EHRENBERG, Felipe, 398
EISENSTEIN, Sergei, 519
EL LISSITZKY, 65, 107, 116
ELIASSON, Olafur, 365
ENGELS, 77, 187
ERENBURG, 121
ESCOBAL, Jesus R. G., 167
ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo, 140, 150
ESCOSTEGUY, Solange, 150
ESPÍNDOLA, Humberto, 290
ESPÍNOLA, Silvino, 182
ESTEVAM, Carlos, 124
EUVALDO, Célia, 134

FAJARDO, 153, 155, 392, 538
FANON, 470
FARADAY, 51
FARKAS, Thomaz, 154
FAULHABER, Henrique, 387
FEJER, 86, 88, 115
FELIX, Nelson, 482, 483
FERNANDES, Armand, 164
FERRARI, Arnaldo, 97, 127
FERRARI, Donato, 402, 405
FERRAZ, Geraldo, 120
FERRAZ, Odila, 175, 178
FERREIRA, Glória, 538, 547
FERRO, Sérgio, 153
FIAMINGHI, Hermelindo, 84, 86, 88, 118, 322, 504
FIEDLER, Konrad, 98
FIERENS, Paul, 207
FIGUEIREDO, Aline, 293
FIGUEIREDO, L., 538
FILLOU, Robert, 164
FIORE, Quentin, 174
FISCHER, Hervé, 165
FISCHLI, 318
FLAVIN, Dan, 375
FLECK, Robert, 538, 539
FLEMMING, Alex, 376, 377, 380
FLUSSER, Vilém, 402
FOGAÇA, Paulo, 388
FOGAGNOLLI, Sandra, 525
FOLDÉS, 139
FONSECA, Cláudio, 356
FONSECA, Tatiane Tschoepke, 448
FONTANA, Lucio, 102, 105, 317, 366, 369, 372, 375
FONTES, Alfredo José, 198
FOREST, Fred, 398, 402
FOSTER, Hal, 218, 220, 226
FOUCAULT, Michel, 158, 312, 318, 499, 544, 547
FOX, Terry, 398
FRANÇA, Rafael, 534
FRANCESCO, Poli, 297

FRANCO, Ceres, 139
FRANKENTHALER, Helen, 322
FREIBERGER, Ângela, 535
FREIRE, C. , 538
FREIRE, Jadir, 355
FREITAS, Conceição, 292
FREITAS, IOLE de, 386, 389, 411, 498, 533
FREITAS, Ivã, 140
FREUD, Sigmund, 314, 518, 520, 521, 523
FREYRE, Gilberto, 303
FRIEDMAN, Ken, 164, 165
FRIEDRICH, Caspar David, 365
FROTA, Eduardo, 529
FUKUSHIMA, Tikashi, 291, 323

GABO, 70, 107, 116, 208
GABOR, 125
GAITIS, 139
GALANTERNICK, Nina, 458
GALCERAN, Mônica, 257, 258
GALDAMEZ ESCOBAR, Jesus, 164
GALLINARI, Adrianne, 318
GALVANI, Mara, 448
GAN, A., 107
GANDELMANN, Vitor, 156
GARCIA CANCLINI, Nestor, 215, 307
GARCIA, Paula, 458
GARCIA, Wagner, 487
GARCIA, Wilton, 458
GARCIA-ROSSI, 102
GAUGUIN, 207, 299
GEHRE, Ralph, 517, 520, 521
GEIGER, Anna Bella, 134, 402, 403, 404, 426, 427, 458, 459, 533
GENOVÊS, Juan, 139, 140
GERALMENT, Rubens, 182
GERCHMAN, Rubens, 117, 140, 148, 150, 189, 291, 292, 402
GERZSO, Gunther, 104
GIANNOTTI, José Arthur, 423
GIANOTTI, Marco, 485
GIL, Gilberto, 118, 280
GILBERTO, João, 132, 422
GILLETTE, Frank, 398, 399
GIMAN, Giuliano, 398
GINZBURG, 520
GIORGIO DE CHIRICO, 121
GIRKE, 372
GISMONDI, Maria Cecília, 152
GLEIZES, 115
GLUSBERG, Jorge, 383, 404
GODARD, 233
GOELDI, Oswaldo, 170, 205, 275
GOEPFERT, 372
GOERITZ, Mathias, 86, 102, 106, 109, 110
GOLDBERG, João Carlos, 258
GOMBRICH, 511
GOMES, Alair, 410, 411
GOMES, Fernanda, 494
GOMIDE, Antonio, 120
GOMRINGER, Eugen, 116, 117
GONZAGA, Luiz, 303
GONZALEZ-TORRES, Felix, 370
GÓRKI, 122
GOTLIEB, Adolf, 103
GRACIANO, Clóvis, 156
GREGÓRIO, 385
GRENAWAY, Peter, 523
GROH, Klaus, 166
GROISMAN, Michel, 537
GROPIUS, 116
GROSS, Carmela, 403, 405, 485
GROTOWSKY, 402
GRUNWALDIANO, 329
GRUPO FLUXUS, 164, 165, 453, 395
GRUPO FRENTE, 64, 504
GRUPO REX, 153, 154, 155 156, 544
GRUPO RUPTURA, 504
GUARNIERI, Rossini Camargo, 120, 123, 123
GUATTARI, 366, 499
GUERRA PEIXE, 122
GUIGNARD, 170, 205, 312, 313
GUIMARÃES, Luiz Alphonsus de Ver ALPHONSUS, Luiz
GUINLE, Jorge, 348, 349, 350, 356, 358
GUINTA, Andréa, 372
GULLAR, Ferreira, 59, 75, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 98, 107, 116, 117, 124, 170, 172, 193, 257, 311, 367, 368, 369, 504
GUSMÃO, Luciano, 196, 198, 199, 318
GUSTON, Philip, 327, 335
GUTENBERG, 417

HAAR, Leopold, 88, 115
HABER, Abrão, 211
HAFTMANN, 103
HAHN, Otto, 281
HALL, Stuart, 307
HARA, Marcelo, 537
HARE, David, 251
HATOUM, Mona, 366, 370
HAUSSAMNN, 395
HAYDEN, Tom, 173
HEGEL, 227, 360
HEGEWISCH, Katharina, 224, 226
HEIDEGGER, Martin, 97, 158, 413, 423
HÉLICON, Jean, 121
HELL'S ANGELS, 173
HELMHOLTZ, 54
HELT, George, 199
HENDRIX, Jimmi, 175
HENRIQUE, Gastão Manuel, 140
HERBIN, 103
HERKENHOFF, Paulo, 353, 403, 405, 458, 459
HERMANO, Luiz, 376
HERZOGENRATH, Wulf, 398
HESS, Thomas B., 363
HILAL, Sami Hilal, 513
HILTMANN, Jochen, 398
HIRSCH, Eugênio, 152
HITCHOCOCK, S., 165
HITLER, Adolf, 438
HODICKE, H. K., 327, 329, 330
HOFFMAN, Abbie, 173
HOLANDA, Luiz Buarque de, 98
HOMERO, 470
HOMPSON, David Det, 165
HORN, Rebecca, 537
HORTA, Ana, 356, 358
HORTA, Arnaldo Pedroso, 156
HUDINILSON JR., 428, 534
HUGO DE SÃO VÍTOR, 415
HUGO, Victor, 208
HUSSEIN, Saddam, 438

IANELLI, Arcangelo, 323
IMMERDOFF, Hans, 329
IMPÉRIO, Flávio, 140, 153, 155
IOMMI, 88
IRIGARAY, Clóvis, 292

JACKSON DO PANDEIRO, 303
JACQUET, 86
JAFFE, Lee, 198
JAKOBSON, Roman, 523
JALLAGEAS, Neide, 458
JAMESON, Fredric, 420, 423, 479
JANNIS, Sidney, 103
JARDIEL, 139
JARDIM, Reynaldo, 59, 83
JAUBERT, Alain, 437
JDÀNOV, A., 122, 123
JIMENEZ, Marc, 226
JOÃO VI, D., 502
JOÃOZINHO TRINTA, 354
JOBIM, Tom, 280
JOHNS, Jasper, 322, 349
JOHNSON, Ray, 164, 165
JONAS, Joan, 398
JONES, A., 538
JOSIPOVICI, Gabriel, 423
JOYCE, James, 47, 80, 94, 94, 158
JUDD, Donald, 368

KAFKA, Franz, 318, 520
KAGEL, Mauricio, 123
KALENBERG, Angel, 104
KANDINSKY, Wassily, 51, 52, 53, 54, 107, 123, 208, 379
KANT, Emmanuel, 218, 223, 226, 227, 349, 360, 363, 542, 547
KAPOOR, Anish, 370
KASSEL, 104, 224, 322, 326
KELLY, Ellsworth, 367, 372
KIEFER, Anselm, 229, 334, 335, 422
KIERKEGAARD, 97
KIM, Byron, 370, 372
KING, Margery, 366
KIRCHNER, 329
KLEE, Paul, 51, 52, 162, 392, 393, 496
KLEIN, Yves, 366, 367, 368, 370, 371
KLEINER, Art, 442
KLINE, 333
KNUDSEN, Tadeu, 487
KOCH, Lucia, 318, 375, 376
KOELLREUTER, 122
KONATÉ, Abdoulaye, 370
KOONING, Willen de, 333, 348, 349
KOSICE, Gyula, 85, 101, 102, 317
KOSTAKIS, Alik, 156
KRAUSS, Rosalind, 373, 380
KRITSINOLIS, Marilene Metran, 258
KUBITSCHEK, Juscelino, 108, 289
KUBOTA, Shigeto, 398
KÜHM, Heimz, 127, 322
KULTERMAN, Udo, 102
KUPERMANN, Cláudio, 354
KURELA, 125
KUSAMA, Yayoi, 366, 368, 372
KUSUNO, Tomoshige, 139, 323, 388
KUTKA, Vicente, 355

LA TOUR, Georges de, 376
LACAN, Jacques, 518, 520, 523
LAENDER, Paulo, 513, 514
LAGE, Bezanzone, 354
LAGNADO, Lisette, 316, 317, 318, 372
LAM, Wilfredo, 341
LAMBRECHT, Karin, 536
LAMELLAS, David, 398
LANDIM, Renato, 150
LANES, Telmo, 167
LANGER, Susanne, 74, 104, 392
LANNA, Milon, 403
LANZÀ, Alcides, 123
LAPLANCHE, 479
LAUAND, Judith, 84, 86, 504
LAUER, Mirko, 105
LAURENS, 249
LAUSANNE, 372
LAUTRÉAMONT, 116
LAZZAROTTO, Gustavo, 448
LE CORBUSIER, 101, 102, 105, 106
LE PARC, Julio, 102, 104
LEAL, Paulo Roberto, 257, 291, 322, 323, 351, 354, 355
LEÃO, Lucia, 447
LEARY, Thimoty, 173
LEBEDEFF, Olga, 258
LEE, Rita, 187
LEE, Wesley Duke, 117, 140, 152, 153, 155, 531, 532, 538
LEEPA, Allen, 52, 53, 54
LÉGER, Fernand, 106, 115, 121, 250
LEIRNER, Nelson, 152, 153, 155, 177, 210, 210, 376, 531, 532, 538, 544
LENIN, Vladimir Ilyich Ulyanov, 122, 125, 161, 437
LENITA, 152
LENNON, John, 173
LEONARDO, 340, 379
LEONTINA, Maria, 45, 46, 98, 129, 130
LES LEVINE, 398
LESCHER, Arthur, 375, 376
LESKOV, Nikolai, 226
LESSING, 218
LÉVI-STRAUSS, Claude, 214
LEVY, Hannah, 212
LEWIN, Kurt, 52
LÍDIA, 152
LHOSE, Richard Paul, 84, 249, 365, 366, 371
LHOTE, 115
LI PO, 125
LICHTENSTEIN, Roy, 86, 154
LIGON, Glenn, 366, 370, 372
LIMA, Alceu Amoroso, 325
LIMA, José Ronaldo, 198, 199
LIMA, Laura, 318, 537
LIMA, Leandro, 458
LIMA, Mariza Alves, 156
LIMA, Maurício Nogueira, 84, 86, 88, 150, 322
LINDOTE, Fernando, 458
LOBATO, Bruno Maisonette, 258
LOBATO, Monteiro, 211
LOBO, Lotus, 196, 198
LOEB, Geraldo, 153
LOEFFLER, Garl, 165
LONGINUS, 360
LOPES, Felipe Zacarias, 258
LOPES, Jarbas, 512
LOURENÇO, Maria Cecília França, 120
LOUWYS, 491
LUCENA, Lúcia Pereira de, 258
LUFTI, Dib, 161
LUIZ, Orlando, 276
LUKÁCS, Georg, 125
LUNATCHÁRSKI, 122, 125
LUPERTZ, 335
LUPION, Getúlio Martins, 448
LYOTARD, François, 363, 490, 491
LYSSENKO, 478

MABÉ, Manabu, 323, 369, 372
MACHADO, Arlindo, 459, 463
MACHADO, Ivens Olinto, 179, 403, 405, 458, 459, 533, 535, 539
MACHADO, Milton, 511, 512
MACTURE, Victor, 355
MAFALTTI, 120
MAGALHÃES, Aloísio, 276
MAGALHÃES, Fábio, 222
MAGALHÃES, Gastão, 403, 405
MAGALHÃES, Paulo Ribeiro de, 120
MAGALHÃES, Roberto, 140, 189
MAGER, Sandra, 354
MAGNELLI, 120, 121, 249
MAGNO, Carlos, 458
MAGNO, Juarez, 323
MAGRITTE, René, 327
MAHLER, 477, 478
MAIAKÓVSKI, 117, 122, 125, 125
MAILER, 520
MAIOLINO, Ana Maria, 150, 182, 498, 533
MALCOM X, 198
MALDONADO, Tomás, 77, 87, 88, 94, 102, 105
MALÉVITCH, Kasimir, 51, 58, 59, 61, 62, 65, 66, 97, 101, 107, 111, 116, 208, 365, 366, 367, 368, 371, 372, 478
MALFATTI, Anita, 88, 205, 211
MALLARMÉ, 47, 48, 80, 94, 116, 158, 159, 161, 164, 520, 523
MALPAS, William, 496
MALRAUX, André, 204, 523
MALUF, Antonio, 84, 88
MAMMI, Lorenzo, 134
MANDELA, 370
MANET, Édouard, 207, 376, 478, 492
MANN, Thomas, 478
MANO, Rubens, 318, 427, 486, 537
MANRIQUE, Jorge Alberto, 104
MANUEL, Antonio, 174, 175, 178, 184, 185, 186, 188, 371, 534, 544
MANZONI, Piero, 366, 368, 470
MANZU, 251
MAO TSÉ-TUNG, 125, 437
MARAR, Ton, 526
MARCHÁN FIZ, Simón, 268
MÁRCIA X, 536
MARCUSE, Herbert, 174, 188, 259, 531
MAREPE, 512
MARIÁTEGUE, José Carlos, 317
MARIN, Jonier, 250, 398, 403
MARINETTI, 470, 471
MARQUES, Antônio, 363, 547
MARSALIS, Wynton, 422

MARSHNER, 156
MARTINOTTO, André Luiz, 448
MARTINS, Anna Maria, 374, 380
MARTINS, Carlos, 493
MARTINS, Romanita, 167
MARX, Karl, 77, 92, 161, 423, 475
MARX, Roberto Burle, 314
MASCARENHAS, Carlo, 355
MASCHIO, Lilian, 448
MATARAZZO SOBRINHO, Francisco, 90, 249, 372
MATESCO, Viviane, 372, 538
MATHEUS, Rodrigo, 317
MATISSE, Henri, 41, 144, 207, 249, 250, 345, 347, 371, 414
MATOS, Breno de, 182
MATTA-CLARK, Gordon, 315, 318
MATTAR, Sami, 150
MATUCK, Artur, 402, 405
MAUTNER, Jorge, 386
MAVIGNIER, Almir, 86, 105, 115, 118, 127, 129
MAXWELL, 51, 474
MAYER, Charles, 276
McGLADE, Terry, 398
McCARTNEY, Paul, 162
McGREGOR, Ewan, 523
McLUHAN, Marshall, 157, 160, 161, 174, 398
McNAMARA, 469
MEDALLA, David, 237, 238, 240
MEDEIROS, Beatriz, 538
MÉDICI, 189
MEGERT, 372
MEIRELES, Cildo, 171, 172, 175, 177, 179, 180, 182, 184, 186, 189, 198, 291, 300, 301, 315, 365, 371, 388, 510, 534, 544
MELHEM, Georgete, 178
MELLO, Christine, 463
MELLO, Vicente de, 537
MELO NETO, João Cabal de, 108
MENDES, Cristina, 525
MENDES, Gilberto, 122, 123, 126
MENDES, Murilo, 159, 366, 369, 372
MENDES, Paulo. Ver ALMEIDA, Paulo Mendes de
MENDIETA, Ana, 318
MENEZES, Aureliano, 88
MENEZES, Djacir, 303
MÉRIDA, Carlos, 103, 109
MERLEAU-PONTY, Maurice, 56, 57, 60, 74, 75, 98, 364, 368, 532
MESQUITA, Ivo, 539
MESQUITA, Newton, 323
MEYER, Augusto, 313
MICHEL, Régis, 366
MIGUEL, Ana, 517, 520, 521, 522, 537
MIGUEZ, Fábio, 333
MILHAZES, Beatriz, 365
MILLIET, Sérgio, 90, 121
MINKOFF, Gerald, 398, 402
MIRANDA, Duda, 317
MIRANDA, Luis Áquila da Rocha, 276, 322
MMM, Ascânio, 178, 184, 185, 186, 188
MODERNO, João Ricardo, 388
MOHOLY-NAGY, Lasalo, 51, 208
MOLES, A., 160
MOLLES, 392
MONACHESI, Juliana, 543, 547
MONDRIAN, Piet, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 70, 80, 83, 90, 92, 97, 103, 107, 111, 116, 145, 162, 208, 345, 346, 347, 359, 361, 362, 365, 367, 368, 372, 379, 387, 478
MONET, 496, 527
MONTAIGNE, 370, 371, 474
MONTEIRO, Adolfo Casais, 90
MONTEIRO, Ascânio Maria Martins. Ver MMM, Ascânio
MONTEIRO, Paulo, 334
MONTEIRO, Tereza, 156
MONTEIRO, Vicente do Rego, 115, 304
MOORMAN, Charlotte, 397
MORAES, Angélica de, 380
MORAIS, Frederico, 75, 89, 150, 175, 176, 177, 179, 180, 184, 185, 186, 315, 318, 388
MORANDI, 129, 368
MOREIRA, Jailton, 529
MOREIRA, Rita, 403, 405
MORELLER, 372
MORGUE, 474
MORRIS, Robert, 387
MOSCATI, Jorge, 383
MOSQUERA, Gerardo, 307
MOTTA, Gisela, 458
MOURÃO, Raul, 512, 529
MOYSSEN, Xavier, 106
MUGNOL, Mateus, 448
MULLER, Heiner, 379
MUNCH, Edvard, 378
MUND JR., Hugo, 276
MUNTADAS, Antoni, 398, 403
MUSAK, 280
MUTT, R., 310
MUYLAERT, Roberto, 337, 341

NADOR, Mônica, 512
NAIFECH, Steven, 363
NAKAUCHI, Massaaki, 398
NANCY, Jean-Luc, 542, 543, 545, 547
NASH, David, 496
NASSER, Frederico, 153, 392, 538
NAUMAN, Bruce, 398
NAVES, Rodrigo, 130, 134, 526
NAZAR, Tereza, 153
NEGRER, Edgar, 106
NEGRET, 110
NEGRI, Antonio, 312, 318
NERVIS, Bruna Paula, 448
NERY, Ismael, 205
NETO, Ernesto, 536
NEUENSCHWANDER, Rivane, 318
NEVELSON, Louise, 103
NEVES, Gabriel Novis, 290, 293
NEVES, Marta, 512
NEWMAN, Barnett, 103, 154, 359, 360, 361, 362, 363, 364
NEWTON, Isaac, 50
NICHOLSON, Ben, 120, 121
NIEMEYER, Oscar, 102, 118, 315, 316
NIÉPCE, Joseph Nicéphore, 378
NIETZCHE, Antônio Henrique, 160, 178
NITSCHE, Marcelo, 182, 403, 405
NOÉ, Luis Felipe, 110
NOLAN, 520
NOLAND, 154
NOLDE, Emil, 327, 329
NOTARI, Juliana, 537
NOVAES, Adauto, 359
NULTY, Mike, 165
NUNES, Benedito, 191
NUSBERG, Lev, 107

O GRIVO, 318
O'NEILL, John P., 363
OCCAM, 520
OHTAKE, Ricardo, 485
OHTAKE, Tomie, 322, 323, 366, 369
OITICICA FILHO, José, 409, 410
OITICICA, Hélio, 64, 65, 66, 71, 76, 85, 90, 98, 101, 102, 104, 117, 118, 119, 143, 145, 150, 170, 171, 172, 174, 175, 190, 192, 193, 194, 195, 198, 300, 311, 318, 355, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 376, 377, 388, 389, 431, 432, 496, 503, 504, 505, 507, 511, 531, 532, 533, 544, 538
OLIVA, F., 539
OLIVARES, Rosa, 372
OLIVIER, 152
OMAR, Arthur, 486
ON KAWARA, 318
OPALKA, Roman, 318, 372
OPPENHEIM, Dennis, 323, 398
ORNAR, Arthur, 318
ORTEGA Y GASSET, 84
ORTHOF, Gê, 513, 520, 521, 523
ORTLIEB, Harold, 398
OSORIO, Luiz Camillo, 309
OTEIZA, Jorge, 106, 109

OTERO, Alejandro, 106, 366, 369
OTTH, Jean, 398, 402
OZENFANT, 101

PACHECO, Nazareth, 535, 539
PACKER, Amílcar, 458
PADIM, Clemente, 164, 165
PADOVAN, Renata, 495
PAGU, 123
PAIK, Nam June, 397, 398, 400
PAIVA, Cláudio, 178
PALADINO, Mimmo, 327, 331
PALATNIK, Abraham , 85, 88, 97, 102, 115, 251
PANCETTI, 170
PAPE, Lygia, 59, 75, 76, 85, 150, 174, 365, 375, 376, 386, 403, 411, 412, 504, 511, 531, 532, 533, 544
PARENTE, Letícia, 403, 404, 458, 459, 462, 533
PASQUALINI, Vilma, 139
PASQUETTI, Carlos, 167
PASTA, Paulo, 134
PASTERNAK, Anne, 488
PAULINHO DA VIOLA, 526
PAULINO, Rosana, 427, 427
PAZ, Juan Carlos, 123
PAZ, Octavio, 92
PEDROSA, Adriano, 314, 317, 318, 371
PEDROSA, Mário, 73, 83, 89, 98, 104, 107, 118, 130, 214, 369, 431, 493, 496, 498, 505
PEIRCE, Charles, 74, 368
PELÉ, 527
PELED, Yiftah, 538, 539
PEMIOLA, Mario, 448
PENNA, Maura, 307
PERAZZO, Nelly, 539
PEREIRA, Rice, 251
PEREZ ORAMAS, Luiz, 372
PERMECKE, 250
PERPÉTUO, Matheus, 316
PERROY, Oliver, 154
PERUCCHI-PETRI, Ursula, 372
PESSOA, Fernando, 116
PETORUTTI, Emílio, 105
PEVSNER, 51, 59, 62, 70, 107, 116, 208
PICABIA, Francis, 327
PICASSO, Pablo, 41, 152, 112, 121, 187, 207, 208, 230, 249, 250, 361, 416, 478
PICCOLI, Valéria, 371
PICKWICK, 474
PIENE, Otto, 372, 398
PIGNATARI, Décio, 83, 87, 88, 93, 94, 115, 116, 118, 311, 503
PIMENTA, 354
PIMENTA, Ricardo, 547
PIMENTEL, Wanda, 178, 179, 184, 185, 188, 323
PINE, Tama, 383
PINOCHET, A., 437
PINTO, Sérgio Castro, 182
PINTO, Wladimir Dias, 116
PIRANESI, 482
PITTA, Matheus Rocha, 316, 317
PIZA, 127
PIZARRO, Luiz, 356
PLANCK, 51
PLATÃO, 523
PLATINO, C., 538
PLAZA, Julio, 401, 402, 403, 405
POE, Edgar, 157, 473
POINSOT, Jean-Marc, 165
POKOT, 520
POLLOCK, Jackson, 251, 327, 331, 349, 359, 478, 496, 514
PONONA, 152
PONS, Flávio, 403, 405
PONTALIS, J. B., 479, 523
PONTUAL, Roberto, 88, 255, 307
POONS, 154
POPPER, Frank, 102, 477
PORTINARI, 109, 127, 169, 205, 313
PORTINHO, Carmem, 255
PORTO, Sérgio Augusto, 178
POUND, Ezra, 47, 78, 80, 94, 116
PRATI, Lidy, 88
PRETI, Danilo di, 323
PROENÇA, Antônio Henrique de, 257

QUEIROZ, Raquel de, 303
QUINCEY, 473

RAFAEL, 41, 45
RAGON, Michel, 102
RAMIREZ VILLAMIZAR, Eduardo, 102, 103
RAMIRO, Mario, 534
RAMO, Sara, 316
RAMOS, Graciliano, 122, 303
RAMOS, Nuno, 318, 334
RAMOSA, Edival, 291, 292
RAUSCHENBERG, Robert, 366, 367, 372
READ, Herbert, 120, 203
REBOLO, 120
RECHELDT, Robert, 166
REGO, José Lins do, 303
REI DA VELA, 174
REICHARDT, Jasia, 383
REINALDO, Gelson, 448
REIS, Paulo, 376, 380, 509
REMBRANDT, 41, 378
RENATO, Celso, 315
RENNÓ, Cristiano, 318
RENNÓ, Rosângela, 426, 427
RENOIR, 207, 474
RESENDE, 153, 155
RESENDE, José, 486, 538, 392
RESENDE, Marco Túlio, 513, 514
RESENDE, Ricardo, 509
RESTANY, Pierre, 102, 148, 368, 370
REVERÓN, Armando, 365
RIBAS, Cristina, 316
RIBEIRO, Darcy, 354
RIBEIRO, Marília Andrés, 199
RIBETTES, Jean-Michel, 366
RICARDO, Cassiano, 120
RICHARD, Nelly, 307
RICHARDS, Ceri, 121
RICHTER, Gerhard, 370, 520
RIED, Terry, 165
RILKE, 203
RIMBAUD, 475
RIO BRANCO, Miguel, 182, 385, 454, 455
RISCHBIETER, Mônica, 525
RITCHIN, Fred, 440, 442
RIVERA, Diego, 317
ROCHA, Elder, 517, 520, 521
ROCHA, Glauber, 161, 311
ROCHLITZ, Rainer, 314, 318
RODCHENKO, Alexander, 65, 66, 101, 107, 362, 372, 378, 379
RODIN, 490
RODRIGUES, Glauco, 150
RODRIGUES, Inácio, 323
RODRIGUES, Marília, 178
ROHDEN, Valério, 363, 547
ROLFE, Nigel, 366, 370
ROLLING STONES, 173
ROLNIK, S., 538
ROOD, 474
ROPERTO, Afonso, 428
ROSA, 520
ROSALEN, Rachel, 376, 377, 378
ROSENBERG, Harold, 363, 364, 386, 387
ROTHFUSS, Rod, 101
ROTHKO, Mark, 103, 478
ROUX, Madeleine, 120
RUBIN, Isaak Illich, 423
RUBINE, Jerry, 173
RUCHTI, Jacob M., 119, 120, 121
RUSKIN, 386
RUTHENBECK, Renier, 398
RYMAN, Robert, 366, 369, 372

SÁ, Douglas Marques de, 276
SAAD, Maria Aparecida, 156
SACILOTTO, Luís, 83, 84, 86, 88, 89, 115, 117, 504
SAITO, Yoshishige, 341
SALDANHA, Ione, 127, 200

SALEME, Marina, 379
SALOMÉ, 329
SALVADOR, Gilberto, 323
SALVATI, Edson, 448
SALZSTEIN, Sônia, 132, 134, 243
SAMPAIO, Márcio, 389, 392
SAMPAIO, Marcos, 291
SANDBERG, Willen, 179
SANTAELLA, Lucia, 448
SANTIAGO, Daniel, 164
SANTO, Dinísio Del, 130
SANTORO, Cláudio, 122
SANTOS, Alcides, 321
SANZIO, Rafael, 376
SARAMAGO, 318
SARDINHA, Minnie, 276
SARDUY, Severo, 104
SARTRE, 160
SARUBI, Valdir, 292
SAUSSURE, 217
SCHENBERG, Mário, 118, 122, 148, 154, 175, 176
SCHENDEL, Mira, 97, 127, 128, 132, 133, 134, 312, 322, 323, 366, 369
SCHERPENBERG, Katie van, 366
SCHILLER, 259
SCHMIDT, Augusto Frederico, 120
SCHNABEL, Julian, 327, 328, 329, 330, 334, 335
SCHOFFER, 102
SCHOONHOVEN, 372
SCHORSKE, Carl E., 423
SCHWARZ, Roberto, 124, 125, 126, 130, 134
SCHWARZKOGLER, Rudolf, 471
SEBASTIAN, 110
SEGALL, Lasar, 120, 205, 313
SELF, Adriana, 442
SENDIM, Armando, 323
SERPA, Ivan, 85, 116, 139, 188, 504
SERPA, Manoel, 200
SERRA, Richard, 398, 420, 423, 492
SERRANO, André, 370
SEUPHOR, Michel, 101, 103
SEURAT, 161, 207, 473, 474
SHARP, Willoughby, 399
SHIELE, Egon, 330
SHIOMI, Chieko, 165
SHOSTAKÓVICH, 122
SIDKI, Cathleen, 276
SIEDT, Teresa, 458
SILÉSIO, Mário, 127, 129, 130
SILVA, José Antonio da, 321
SILVA, Maria Helena Vieira da, 103, 129
SILVA, Quirino da, 120, 156
SILVA JÚNIOR, Francisco Pereira da, 182
SILVEIRA, Regina, 312, 402, 403, 405, 486
SIMETTI, 372
SIMÕES, Thereza, 175, 177, 179, 186, 189, 198
SIQUEIROS, David Alfaro, 317
SISTER, Sergio, 134
SMITH, Adam, 479
SMITH, Gregory W., 363
SMITHSON, Robert, 315, 318, 453, 496
SOARES, Terezinha, 199
SOARES, Valeska, 318, 427
SOBRINO, 102
SOFFER, Liliane, 403
SONTAG, Susan, 214
SOTO, Jesus, 102, 110, 366, 369
SOUSA, Alcídio Mafra de, 255
SOUZA, Décio Soares de, 313
SOUZA, Edgard de, 535, 539
SOUZA, Márcio de, 507
SOUZA, Pompeu de, 159
SOUZA, Roberto Pinto de, 153
SOUZANETTO, Manfredo de, 200, 353, 513, 514
SOVIAGES, 333
SPANUDIS, Theon, 59, 103, 116
SPENGLER, 160
SPIEGEL, Samuel, 155
SPILL, Nicholas, 165
STÁLIN, 122
STEELE, Lisa, 398
STELLA, Frank, 102, 154
STELLA, Joseph, 102
STELLO JR., Edgar, 448
STERN, Grete, 105
STOCKHAUSEN, 162
STORR, Robert, 369, 372
STRAVINSKY, 123
STRINA, Luiza, 356
STRZEMINSKI, 372
STUDIO LEVI ESPANHA, 165
STUPAKOFF, Otto, 152
SUED, Eduardo, 131, 134, 345, 346, 347, 422
SZENES, Arpad, 129
SZYSZLO, Fernando de, 105

TAKAHASHI, Jô, 378, 380
TAMBELLINI, Aldo, 398
TÀPIES, Antoni, 318
TATLIN, 62, 65, 66, 101, 107, 116, 208
TAÜBER-ARP, Sofia, 62, 249, 251
TAVARES, Ana Maria, 312, 318
TAZZI, Píer Luigi, 366
TEIXEIRA, Aníbal, 358
TEJO, Cristiana, 526
TENREIRO, 127
TERRA, Paula, 538
TESSLER, Elida, 241, 373, 376, 377, 529
THOMPSON, John, 223, 225, 226
TIBONI, Marcela, 376, 378
TISSERAND, 139
TITZE, Yeddo, 276
TOLEDO, Amélia, 375, 376
TOMASELLO, 103
TOMKINS, Calvin, 372, 398
TORRES-AGUERO, Leopoldo, 101, 103, 104
TORRES-GARCÍA, Joaquim, 102, 103, 105, 106, 109, 130, 317, 365, 367, 372
TOZZI, Cláudio, 182, 321, 387
TRABA, Marta, 104, 212, 307
TRISTÃO, Mari'Stella, 195
TROTSKI, Leon, 317, 437
TSCHÄPPE, Janaína, 537
TU FU, 125
TUNEU, 322
TUNGA, 134, 182, 300, 452, 493, 494, 495, 511, 512, 535, 539
TUPINO, Ada, 258
TURELLY, Carine Soares, 448
TURNER, 365, 496, 497
TZARA, Tristam, 164, 395

UCHOA, Delson, 365
UECKER, 372
UHLMANN, 251
URBAN, W. M., 54

VALE, Sônia do, 258
VALENTIM, Rubem, 97, 103, 109, 110, 127, 130, 276, 321, 322, 523
VALÉRY, Paul, 157, 208
VALLAURI, Alex, 358
VALLIER, Dora, 101, 107
VAN DER LINDEN, Gicelda, 258
VAN DOESBURG, 51, 61, 345, 365, 367, 372, 504
VAN GOGH, 144, 169, 171, 205, 365, 376
VAN STEEN, Ricardo, 322, 323
VANTONGERLOO, 70, 103, 365, 367, 372
VARAVELLI, 291
VAREJÃO, Adriana, 494, 495, 498, 535
VARGAS, Getúlio, 289, 503
VASARELY, 102
VASCONCELOS, Cássio, 485
VATER, Regina, 178, 405
VAUTIER, Ben, 318
VAZ, Guilherme Magalhães, 175, 179, 187, 188
VAZAN, Bill, 398
VÉDOVA, Emilio, 54, 341
VELHO, Gilberto, 297

VELOSO, Caetano, 118, 175, 280
VENANCIO FILHO, Paulo, 132, 133, 134, 366, 547
VENOSA, Ângelo, 536
VENTURA, Ricardo, 536
VENTURA, Zuenir, 526
VENTURI, Lionello, 70, 203, 204, 207
VERGARA, Carlos Augusto, 140, 150, 178, 200, 392
VICENTE, Carlos Fadon, 442
VIDOCQ, 473
VIEIRA, Décio, 71, 101, 504
VIEIRA, José Geraldo, 156
VIEIRA, Mary, 86, 87, 88, 105, 115
VIEIRA, Valério, 425, 426, 427
VIGO, Edgardo Antônio, 163, 164, 165
VILLA-LOBOS, Heitor, 123
VILLAMIZAR, 110
VILLANUEVA, Carlos Raul, 106
VINCI, Laura, 482, 483
VIOLA, Bill, 376, 378, 398
VLAVIANOS, 153
VOLPI, Alfredo, 48, 88, 97, 104, 118, 122, 127, 128, 130, 131, 132, 365, 392
VON GRAEVENITZ, 372
VORDEMBERG-GILDEWART, Friedrich, 103, 365, 366, 371
VOSTELL, Wolf, 397, 398

WAACK, William, 124
WAKELY, Shelagh, 493
WALKER, Robert, 398
WANG WEI, 125
WARCHAVCHIK, Gregori, 102
WARHOL, Andy, 154, 210
WATSON, Charles, 354
WATSON, Leda, 276
WEBER, Max, 102
WEBERN, 162
WEFFORT, Francisco, 507
WEGMAN, William, 398
WEIBEL, Peter, 442
WEISS, 318
WEISSMANN, Franz, 59, 66, 67, 68, 76, 85, 86, 87, 90, 98, 102, 105, 117, 200, 504
WERDEN, Rodney, 398
WERNER, 103
WHITEHEAD, 475
WIENER, Norbert, 47, 74, 77, 161, 368
WIESER, Wolfgang, 157, 160, 162
WILLIAMS, Tennessee, 371
WINCKELMANN, 218
WINSOR, 369
WLADYSLAW, Anatol, 115
WLAMINCK, 207
WOLLNER, Alexandre, 83, 84, 87
WOLNER, Alexandre, 118

XANDÓ, Niobe, 323
XAVIER, Márcia, 318, 428, 537

YAMAGUCHI, Katsuhiro, 398
YPIRANGA FILHO, 165

ZABALA, Horácio, 163, 165
ZACCAGNINI, Carla, 317
ZALUAR, Abelardo, 323
ZANOTTO, Luigi, 406
ZELENANSKY, Lynn, 366, 369, 372
ZILIO, Carlos, 150, 171, 172, 189
ZIMMER, Brend, 329
ZOLA, 474

Agradecimentos

Alberto Frederico Beuttenmuller;
Alessandra Simões; Almerinda Lopes; Ana Luisa;
Martins (Editora BEI); André Seffrin; Carlos Perktold;
Cesar Giobbi; Cirio Simon; Denise Mattar; Eliane Longo;
Elvira Vernaschi; Leilah Assunção; Frederico Morais; Guilherme
Bueno; Icleia Cattani; Izabel Ferreira; Jacob Klintowitz;
João Carlos Lopes dos Santos; João Ricardo Moderno;
José Armando; José Roberto Teixeira Leite; Julia Pelegrino;
Justo Werlang; Ledy Gonzalez; Leila Fonseca Barbosa
(MAM/UFJF); Leilah Assumpção; Lelia Frota; MAC/USP Divisão
de Acervo e diretoria; Magno Fernandes dos Reis;
MAM/SP Divisão de Acervo; Marcus Lontra; Maria Elizabete
Santos Peixoto; Maria Lucia Bastos Kern; Maria Luisa
Távora; Marília Mazzuchelli (Paço das Artes); Mariza Bertoli;
Marlene Custódio (Funarte); Mauricio Becker do Valle;
Mônica Zielinsky; Osmar Dillon; Paulo Reis; Pedro Gomes;
Pisani; Radha Abramo; Renato Rosa; Ronie Prado; Roseli
Schmitt; Sandra Makowiecky; Sandra Regina Ramalho
e Oliveira; Silmara Cordeiro; Tadeu Chiarelli;
Vicente de Percia; Walter Domingues;
e Zahide Lupinacci Muzart.

Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de
São Paulo; Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo;
Casa das Rosas (SP); Centro Cultural Banco do Brasil;
Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo (Porto Alegre/RS);
Centro de Documentação do Jornal do Brasil; Centro de
Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;
Funarte / Coordenação de Documentação e Informação
(CEDOC); Fundação Bienal do Mercosul
e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)

Crítica de Arte no Brasil:
Temáticas Contemporâneas

Este livro foi produzido pela
Fundação Nacional de Artes – Funarte,
na cidade do Rio de Janeiro e impresso
na Imo's Gráfica e Editora Ltda,
no Rio de Janeiro, no terceiro trimestre
de dois mil e seis, com arquivos digitais
fornecidos pela Funarte.

Exemplar cedido pela utilização
de imagem de obra do acervo - MAC/USP
Setor de Empréstimo e Reprodução de Obras

701.18 [F383
FERREIRA, G
Crítica de art
contemporân

generoso esforço de pesquisa e organização de Glória Ferreira e suas colaboradoras, articulados em torno de sete temáticas sob a forma de "um debate em processo". Nem esta ou qualquer outra coletânea pode ter qualquer pretensão de totalizar um cenário, mas identificar alguns agentes de uma ampla conversação, nomeando vozes e falas, identificando ecos e ressonâncias. Há, assim, tanto a oportunidade de um contato renovado quanto da *renovação do contato*, uma vez que, sendo afinal lidos em entrecruzamento, os escritos críticos reunidos neste volume protagonizam a partir de agora papéis de um dialogismo mais amplo que, sem abrir mão de suas singularidades de combate, de sua função de "documentação factual da produção artística brasileira", indicam o risco de efeitos mais fortes: o percurso da arte contemporânea como produtora de um pensamento contundente e urgente para se pensar o Brasil da atualidade, em suas relações consigo mesmo e com o mundo.

Cabe a cada leitor construir caminhos a partir do extenso material reunido neste volume, buscando se localizar frente à rica dinâmica da arte contemporânea brasileira e suas singulares estratégias de intervenção e invenção de pensamento.

Ricardo Basbaum

GLÓRIA FERREIRA, doutora em História da Arte pela Sorbonne, é professora colaboradora da Escola de Belas Artes/UFRJ e faz parte do Corpo Docente do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Crítica de arte e curadora independente, entre suas curadorias destacam-se *Trilogias. Nelson Felix* (2005); *Situações Arte Brasileira Anos 70* (2000); *Ecco. Artistas italianos por artistas brasileiros* (1999); *Hélio Oiticica e a Cena Americana* (1998); *Luciano Fabro* (1997), *Amílcar de Castro, Retrospectiva* (1989); *Hélio Oiticica e Lygia Clark* (1986). Diretora da coleção Arte + publicada pela Jorge Zahar Editor, organizou diversos livros, como *Trilogia. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira* (Pinakothek, 2005) e *Wilton Montenegro. Notas do Observatório* (Arco/Arquitetura, 2006). Co-organizou as coletâneas *Clement Greenberg e o debate crítico* (Funarte/Jorge Zahar editor, 1997) e *Escritos de artistas 1960/1970* (Jorge Zahar Editor, 2006).